ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟΝ ΑΝΤΟΡΝΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΝΤΕΜΠΟΡ

ANSELM JAPPE

ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΣΤΟΝ ΑΝΤΟΡΝΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΝΤΕΜΠΟΡ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ - ΕΠΙΜΕΤΡΟ
ΛΙΑ ΓΥΙΟΚΑ

εκδόσεις των ξένων

Κατόπιν συνεννόησης με τον συγγραφέα, η ελληνική μετάφραση βασίζεται ως προς τη δομή του βιβλίου στη γαλλική έκδοση (Anselm Jappe, *L'avant-garde inacceptable. Reflexions sur Guy Debord*, Éditions Léo Scheer, σειρά Lignes, Παρίσι 2004). Ως προς το κείμενο «*Sic transit gloria artis*», χρησιμοποιεί κυρίως τη γερμανική εκδοχή του (*Krisis*, τεύχος 15, 1995) που είναι πολύ εκτενέστερη, αναλυτικότερη και με περισσότερες υποσημειώσεις από τη γαλλική. Τη μετάφρασή μας του άρθρου «Ηταν οι καταστασιακοί η τελευταία καλλιτεχνική πρωτοπορία;» (εδώ κεφ. ΙΙΙ) αναδημοσιεύουμε από το περιοδικό *ξ* (τεύχος 4, 2003· και www.disobey.net/hotel), με πολύ λίγες αλλαγές.

Εξώφυλλο: Νίκος Νικολαΐδης
Σελιδοποίηση: Λύδια Φραγκοπούλου

Θεσσαλονίκη 2007

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος στην ελληνική έκδοση 7

I. Πολιτική του Θεάματος – Θέαμα της Πολιτικής
Για την επικαιρότητα της θεωρίας του Γκυ Ντεμπόρ 9

II. *Sic Transit Gloria Artis*
Το τέλος της τέχνης στον Αντόρνο και τον Ντεμπόρ 33

III. Ήταν οι καταστασιακοί η τελευταία καλλιτεχνική
πρωτοπορία; 67

IV. Γκυ Ντεμπόρ: Ένας συγγραφέας
σαν όλους τους άλλους; 87

Επίμετρο 91

Πρόλογος στην ελληνική έκδοση

Τα τέσσερα κείμενα που συγκεντρώνονται σε αυτήν την έκδοση προέκυψαν μεταξύ 1994 και 2004, πρωτογράφτηκαν σε διαφορετικές γλώσσες και πρωτοδημοσιεύτηκαν σε διαφορετικές χώρες. Εμβαθύνουν σε ζητήματα που το βιβλίο μου *Γκυ Ντεμπόρ* (πρωτότυπη ιταλική έκδοση 1993· ελληνική έκδοση Ελεύθερος Τύπος 1998) απλώς έθιξε. Μετά την πρώτη δημοσίευσή του στα ιταλικά, το άρθρο «*Sic transit gloria artis*» («Έτσι παρέρχεται η δόξα του κόσμου»), που εδώ αποτελεί το δεύτερο κεφάλαιο, δημοσιεύτηκε στο γερμανικό θεωρητικό περιοδικό *Krisis* (τχ. 15, 1995). Το άρθρο επιχειρεί να συνεξετάσει τις ιδέες του Guy Debord και τις ιδέες του Theodor Adorno για το «τέλος της τέχνης». Κάποια αποσπάσματα τα δανείζομαι από το βιβλίο μου για τον Ντεμπόρ. «Η πολιτική του θεάματος», αφού δημοσιεύτηκε σε μια πρώτη μορφή στην Ιταλία και τη Βραζιλία, δημοσιεύτηκε στα γερμανικά και πάλι στο περιοδικό *Krisis* (τχ. 20, 1998). Το κείμενο έχει στόχο να υπενθυμίσει ότι οι καταστασιακοί δεν ήθελαν να ξεπεράσουν μόνον την τέχνη, αλλά και την πολιτική. Η υπενθύμιση αυτή απέκτησε επιπλέον επικαιρότητα με τις συχνές επικλήσεις του λεγόμενου κινήματος κατά της παγκοσμιοποίησης στην έννοια της «πολιτικής» ως δήθεν αντιδότου προς τον εγκλωβισμό της ελεύθερης αγοράς. Αφού παρουσιάστηκε ως διάλεξη στο Λονδίνο το 2002, το κείμενο «Ήταν οι καταστασιακοί η τελευταία καλλιτεχνική πρωτοπορία;» πρωτοδημοσιεύτηκε το 2003 στο τεύχος 26 του περιοδικού *Krisis*. Το τελευταίο κεφάλαιο «Γκυ Ντεμπόρ: Ένας συγγραφέας σαν όλους τους άλλους;» πρωτοεμ-

φανίστηκε στον γαλλικό τόμο *L'Avant-garde inacceptable. Reflexions sur Guy Debord* μαζί με τα υπόλοιπα τρία κείμενα, αναθεωρημένα για τη γαλλική έκδοση. Αυτά τα κείμενα αποτελούν τη βάση της ελληνικής έκδοσης.

Δεν είναι τυχαίο που όλα αυτά τα κείμενα πρωτοδημοσιεύτηκαν στο *Krisis*. Είναι πολύ σημαντική η συμβολή του περιοδικού αυτού από το 1987 στην επεξεργασία μιας νέας, ριζοσπαστικής κριτικής του σημερινού καπιταλισμού και των προϋποθέσεών του, κριτικής που περιστρέφεται γύρω από τις έννοιες εμπόρευμα και γενικό ισοδύναμο της αξίας, εργασία και χρήμα, αγορά και κράτος. Στο ρεύμα αυτό της «κριτικής τής αξίας», όπως ονομάστηκε, κεντρική θέση κατέχει ο μαρξικός όρος «φετιχισμός του εμπορεύματος». Η κριτική της αξίας, λοιπόν, εκφράστηκε σε μια σειρά βιβλίων, κυρίως σε αυτά του Robert Kurz, καθώς και στα περιοδικά *Krisis* και *Exit!* (από το 2004). Επιχειρώ μία συνοπτική παρουσίαση της κριτικής αυτής στο βιβλίο μου *Les aventures de la marchandise* που εκδόθηκε στα γαλλικά από τις εκδόσεις Denoël (Παρίσι 2003) και κατόπιν στα γερμανικά και τα πορτογαλικά. Εύχομαι να ακολουθήσουν και ελληνικές μεταφράσεις. Άλλωστε στην Ελλάδα διαπιστώνουμε έναν εντυπωσιακά υψηλό αριθμό μεταφράσεων κριτικών κειμένων σε σχέση με τον όγκο του αναγνωστικού κοινού.

Η κριτική της αξίας δεν σχετίστηκε από τη σύλληψή της με τη θεωρία των καταστασιακών, δεν υπάρχει λοιπόν κάποια εκ γενετής συγγένεια μεταξύ τους. Όποιος όμως θέλει να αποφύγει τον κίνδυνο η καταστασιακή θεωρία, από εκρηκτικός μηχανισμός στον καιρό της, να υποβιβαστεί σήμερα πλήρως και αμαχητί σε μουσειοποιημένο «πολιτιστικό αγαθό», οφείλει να προσπαθεί, πέρα από τις διάφορες οπισθοδρομικές τελετουργικές χειρονομίες αναβίωσης, να κάνει σήμερα αυτό που οι καταστασιακοί επιχειρούσαν στην εποχή τους: Να μην θεωρεί τίποτε αυτονόητο και να αναζητά συνεχώς νέες προσεγγίσεις της κριτικής της κοινωνίας. Σε αυτό το πεδίο, η κριτική της αξίας αποτελεί σίγουρα μια από τις λίγες υπάρχουσες συνεισφορές.

ANSELM JAPPE

Κεφάλαιο Ι

Πολιτική του Θεάματος – Θέαμα της Πολιτικής
Για την επικαιρότητα της θεωρίας του Γκυ Ντεμπόρ

Η πολιτική έχει πάρει τον κατήφορο. Αυτό το παραδέχονται πια ακόμη και οι πιο μονόχνοτοι από τους ειδικούς που πληρώνονται για να σχολιάζουν το κοινωνικό γίγνεσθαι. Ελάχιστοι όμως είναι εκείνοι που θεωρούν την εξέλιξη αυτή αναπόφευκτη, αν όχι και θετική. Μέσα στη γενική κατάρρευση, οι υπερασπιστές της πολιτικής νιώθουν να επιβεβαιώνονται βλέποντας να ξεφυτρώνουν παντού οι διάφοροι δήθεν «μετα-πολιτικοί», οι οποίοι διόλου δεν οφείλουν την επιτυχία τους στο πολιτικό τους πρόγραμμα, αλλά στο πόσο έξυπνα χειρίζονται τα μμε.

Τέτοιοι ήταν ο Μπερλουσκόνι στην Ιταλία, ο Κολλόρ ντε Μέλλο στη Βραζιλία –αν τον θυμάται κανείς ακόμη– και ο Ρήγκαν στην εποχή του. Στις βουλευτικές εκλογές του 1994, ο Μπερλουσκόνι εκμεταλλεύτηκε τα ιδιωτικά τηλεοπτικά του κανάλια τόσο ξεδιάντροπα και τόσο επιτυχημένα, που οι αντίπαλοί του έκαναν ολόκληρη φασαρία. Απαίτησαν δικαιότερη κατανομή του αγαθού της τηλε-προβολής και κατάφεραν να εξασφαλίσουν διά νόμου για όλους τους τηλεδημοκράτες αντίστοιχη πρόσβαση στο χρυσό δισκοπότηρο. Ενάρετοι καθώς είναι, δήλωσαν ταυτόχρονα ότι δεν είναι βέβαια και τόσο ωραίο να πουλά κανείς έναν πολιτικό σαν να ήταν απορρυπαντικό.

Ο υποβιβασμός της πολιτικής σε «εικόνα», ή, ακόμη χειρότερα, σε «σκέτο θέαμα» καταδικάζεται συλλήβδην απ' όλους, κυρίως μάλιστα από όσους κάποια στιγμή νιώθουν

να εξέρχονται από τη μάχη ηττημένοι. Όποιος θεωρεί σημαντικό έργο το να σχολιάζει με σοβαρότητα και ενδιαφέρον τη μοίρα της κοινωνίας, ζητά την επανίδρυση της δήθεν αληθινής, της δήθεν σοβαρής, της δήθεν ορθής πολιτικής… Μαζί με την πολιτική θα έλθει βέβαια («και πάλι» ή «επιτέλους»: διαλέγετε και παίρνετε τι θα συμπληρώσετε) και η δημοκρατία, που τόσα πλήγματα έχει τάχα υποστεί μέσω της “αποπολιτικοποιημένης” χρήσης των μμε, αφού έτσι μπορούν οι ισχυροί να διορίζουν “δημοκρατικά” όποιον και όποτε θέλουν. Μιλούμε λοιπόν για μία όψη της ευρέως διαδεδομένης τάσης να παραπονιέται κανείς για τις υπερβολές της εμπορευματικής κοινωνίας, έτσι ώστε να μπορεί να δέχεται και να διεκδικεί ως θετική την εύρυθμη λειτουργία της.

Στο πλαίσιο της ευγενούς αυτής αποστολής επιτρέπεται να επικαλείται κανείς ακόμη και κάποιον που μέχρι πρότινος «δεν είχε απλώς κακή σχέση με τη φήμη, αλλά είχε τη φήμη ότι ήταν το Κακό το ίδιο», όπως έγραψε ο Asger Jorn το 1964, δηλαδή τον Γκυ Ντεμπόρ, εμπνευστή της Καταστασιακής Διεθνούς (1957-1972) και συγγραφέα της *Κοινωνίας του Θεάματος* (1967). Ο Ντεμπόρ επινόησε την έκφραση «κοινωνία του θεάματος», την οποία αρέσκονται να χρησιμοποιούν συνθηματολογικά ακόμη και οι εραστές του συμπαγούς και σκληροπυρηνικού καπιταλισμού. Ακριβέστερα και νωρίτερα από πολλούς άλλους, διαπίστωσε πως «ό,τι είχε βιωθεί άμεσα απομακρύνθηκε από τον εαυτό του και υποβιβάστηκε στην αναπαράστασή του» (ΚτΘ §1)[1] και ότι το θέαμα, που είναι «η κυρίως παραγωγή της σημερινής κοινωνίας» (ΚτΘ §15), είναι «η επιβεβαίωση της φαινομενικότητας και η επιβεβαίωση κάθε ανθρώπινης –δηλαδή

---

[1] Η Γερμανία έχει επιδείξει το πιο μειωμένο ενδιαφέρον απ’ όλες τις δυτικοευρωπαϊκές χώρες για τις καταστασιακές ιδέες. Υπάρχουν όμως ενδείξεις ότι η κατάσταση αρχίζει να αλλάζει. Ίσως ο γαλατικός κόκορας θα λαλήσει και πάλι για την έγερση της Γερμανίας. [Στην Ελλάδα, αντίστοιχα, το σχετικό εκδοτικό ενδιαφέρον εκδηλώθηκε από πολύ νωρίς, ειδικά από τις εκδόσεις Διεθνής Βιβλιοθήκη και Ελεύθερος Τύπος, αλλά και Άκμων, Γαβριηλίδης και Ύψιλον. Παρότι σε πολλές περιπτώσεις διαφοροποιείται από αυτήν, το παρόν κείμενο συμβουλεύεται την ελληνική μετάφραση της *Κοινωνίας του Θεάματος* από τους Πάνο Τσαχαγέα και Νίκο Αλεξίου, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1986· στο εξής μέσα στο κείμενο: ΚτΘ. (*Σ.τ.μ.*)]

κοινωνικής– ζωής, ως απλής φαινομενικότητας» (ΚτΘ §10), αφού «εκεί όπου ο πραγματικός κόσμος μετατρέπεται σε απλές εικόνες, οι απλές εικόνες γίνονται πραγματικά όντα» (ΚτΘ §18). Το άτομο, γράφει ο Ντεμπόρ το 1988 στα *Σχόλια στην Κοινωνία του Θεάματος*, γνωρίζει πλέον τον κόσμο μόνον με τη διαμεσολάβηση των εικόνων, που άλλοι, προς ίδιον όφελος σίγουρα, έχουν επιλέξει γι' αυτό: «Σε τεχνικό επίπεδο, όταν η εικόνα που κατασκευάζεται και επιλέγεται από κάποιον άλλον γίνεται η πρωταρχική σχέση του ατόμου με τον κόσμο τον οποίο πρωτύτερα το άτομο παρατηρούσε από μόνο του, από κάθε θέση στην οποία μπορούσε να βρεθεί, δεν πρέπει προφανώς να αγνοούμε ότι η εικόνα μπορεί να συμπεριλάβει τα πάντα, διότι στο εσωτερικό της ίδιας της εικόνας μπορεί να παρασταθεί οποιαδήποτε αντιπαράθεση χωρίς καμιά αντίφαση. Η ροή των εικόνων παρασύρει τα πάντα και επιπλέον πάντα κάποιος άλλος κατευθύνει όπως θέλει εκείνος τούτη την απλοποιημένη επιτομή του αισθητού κόσμου».[2] Αν πάρουμε στα σοβαρά αυτές τις φράσεις, δικαιολογούμαστε πιστεύω να αντιπαραθέσουμε τον Ντεμπόρ στις μάλλον αστείες θεωρίες περί «υπερβολικών παρεκτροπών» της κοινωνίας των μμε.

Στο επίκεντρο της θεωρίας του,[3] σαφώς και δεν είναι πηγή του κακού η τηλεόραση, αφού υπογραμμίζει ότι «το θέαμα δεν μπορεί να νοηθεί σαν κατάχρηση ενός κόσμου της όρασης, σαν ένα προϊόν των τεχνικών μαζικής διάδοσης εικόνων» (ΚτΘ §5). Με το ίδιο σκεπτικό, λέει παρακάτω: «Αν το θέαμα, θεωρημένο υπό τη στενή έννοια των "μέσων μαζικής επικοινωνίας", που αποτελούν την πιο συντριπτική επιφανειακή του εκδήλωση, μπορεί να φανεί ότι κατακλύζει την κοινωνία σαν ένας απλός τεχνικός εξοπλισμός, η εφαρμογή αυτή δεν είναι ουδέτερη, κάθε άλλο: αποτελεί τη συγκεκριμένη εργαλειοποίηση που αρμόζει στην αυτόνομη κίνησή του» (ΚτΘ §24). Όπως θα δούμε παρακάτω, το θέαμα

---

[2] Guy Debord (1988), *Σχόλια Πάνω στην Κοινωνία του Θεάματος,* μτφ. Πάνος Τσαχαγέας, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1988, σ. 28. [Συμβουλεύομαι εδώ και στη συνέχεια τη μετάφραση αυτή, με ορισμένες διαφοροποιήσεις. (*Σ.τ.μ.*)]

[3] Βλ. την αρχή του κεφαλαίου «*Sic Transit Gloria Artis*» για μια περιληπτική παρουσίαση των κύριων ιδεών του.

δεν είναι παρά «το απολυταρχικό βασίλειο της εμπορευματικής οικονομίας που έχει φθάσει σ' ένα σημείο ανεύθυνης κυριαρχίας».[4] Αυτό βέβαια διόλου δεν πτοεί δημοσιογράφους και κριτικούς όταν βρίσκονται στην ανάγκη για εύηχα τσιτάτα: Εκριζωμένες από τα συμφραζόμενά τους, λίγες φράσεις περί «θεάματος» μπορούν, γιατί όχι, να γίνουν ο προσφορότερος ψευδοκριτικός διάκοσμος σε ομιλίες όπως αυτές που παρουσιάζονται π.χ. στην τηλεόραση – ίσως μάλιστα ειδικά εκεί.[5] Ο χρήστης τέτοιων παραθεμάτων προσφέρει και μιαν επιπλέον εκδούλευση στον παραγγελιοδότη του: συνεισφέρει κι αυτός τον οβολό του στην αφομοιωτική διαδικασία που υφίσταται αυτήν τη στιγμή η θεωρία του Ντεμπόρ, αφού τριάντα ολόκληρα χρόνια νεκρικής σιωπής δεν κατάφεραν να τη βυθίσουν στη λήθη.

Δεν είναι, ωστόσο, εύκολο να αναχαιτιστεί η προσπάθεια ανάδειξης του Ντεμπόρ σε κύριο μάρτυρα υπεράσπισης των ψευδοκριτικών και των εκ των έσω μικρομεταρρυθμίσεων του θεάματος, τις οποίες ο ίδιος ο Ντεμπόρ πολέμησε όλη του τη ζωή. Στόχος αυτού του κεφαλαίου είναι να επισημάνει ορισμένα κοινά σημεία της «κριτικής τής αξίας» –όνομα που συνοψίζει τις κύριες θέσεις που επεξεργάστηκε η ομάδα Krisis– και των θέσεων των Καταστασιακών, ειδικά μάλιστα του Γκυ Ντεμπόρ, χωρίς βέβαια αυτό επ' ουδενί να σημαίνει ότι θα αποσιωπήσει ορισμένες εξίσου απαράγραπτες διαφορές τους. Όσο και να διαφέρουν όμως οι δύο αυτές μορφές ριζοσπαστικής κριτικής ως προς τη θεωρητική τους αφετηρία, τη χρονική και χωρική τους διάδοση, το κέντρο βάρους που επιλέγουν και το ύφος με το οποίο διατυπώθηκαν, συχνά παρουσιάζουν μεταξύ τους πολύ εντονότερες ομοιότητες απ' ό,τι με άλλες θεωρήσεις. Δύσκολα θα πέσου-

---

[4] Debord, *Σχόλια*, σσ. 8-9.

[5] Πρόσφατα [σε σχέση με τη γαλλική έκδοση (*Σ.τ.μ.*)] πήρε τη θέση διευθυντή κρατικού τηλεοπτικού καναλιού –κάτι παραπάνω δηλαδή από υπουργικό πόστο στις μέρες μας– άτομο που από καιρό διακηρύττει ανοιχτά το θαυμασμό που τρέφει για τον Ντεμπόρ και συστήνει στους τηλε-υπηκόους της την *Κοινωνία του Θεάματος*, για να προστατεύονται καλύτερα από την τηλεόραση· με τον ίδιο τρόπο που ένας μεταμελημένος εγκληματίας μπορεί να γίνει εξαιρετικός δικαστικός λειτουργός ή ένας πρώην άγριος σταλινικός να αυτοανακυκλωθεί και να γίνει λαμπρός υπερασπιστής του πιο αχαλίνωτου νεοφιλελευθερισμού.

με έξω αν προφητεύσουμε ότι η επερχόμενη αναταραχή που θα προκληθεί στο πλαίσιο μιας αρμόζουσας ριζοσπαστικής κοινωνικής κριτικής θα οφείλει πολλά στη συνάντηση των δύο θεωρήσεων. Με τη συμπαράθεσή τους θα διαφανούν και θα ξεπεραστούν ευκολότερα και οι όποιες αδυναμίες τους.[6] Θα αναλύσουμε αρχικά τη συγγένεια των δύο θεωρήσεων με βάση την απουσία κριτικής της υπόλοιπης Αριστεράς στην πολιτική καθεαυτήν.

Η νοσταλγία για τη «γνήσια πολιτική», που ταυτίζεται με τη «δημοκρατική αντιπαράθεση», νοσταλγία που θέλει δήθεν να μας προφυλάξει από τη χειραγώγηση που υφιστάμεθα από εκείνους που βομβαρδίζουν τα μυαλά μας με τις εικόνες των μμε, είναι συνέπεια μιας αντίληψης, η οποία χαρακτηρίζει ανέκαθεν την Αριστερά, της πολιτικής ως έννοιας καταρχήν «θετικής». Ο Ντεμπόρ ποτέ δεν ανέλαβε να απελευθερώσει την όποια πολιτική, ούτε την «επαναστατική» πολιτική, από τις στρεβλώσεις και τη ρηχότητα του θεάματος. Αντίθετα, διαπιστώνει ότι τόσο η πολιτική όσο και το θέαμα είναι προϊόντα του φετιχισμού του εμπορεύματος και άρα ότι εισέρχονται αμφότερα σε κρίση, όταν ολόκληρη η κοινωνία του φετιχισμού του εμπορεύματος φτάνει στα όριά της. Τη σύλληψη τούτη της πολιτικής ως φετιχιστικής κατηγορίας που πρέπει να εξαλειφθεί τη συναντά κανείς μόνο στις λιγοστές εκείνες θεωρήσεις που δεν απώθησαν την έννοια της «ολότητας». Το 1962 διαβάζαμε στην περιοδική έκδοση της *Καταστασιακής Διεθνούς*: «Η κατανόηση αυτού του κόσμου μπορεί να στηριχθεί μόνο στην αμφισβήτηση, μια αμφισβήτηση που είναι αληθινή και ρεαλιστική μόνον ως αμφισβήτηση της ολότητας».[7] Οι θεωρήσεις που αρνούνται να εξορίσουν την έννοια της ολότητας αποφεύγουν και να απολυτοποιήσουν και να αναγνωρίσουν ως αυτόνομες οντολογικές κατηγορίες τις διάφορες σφαίρες στις οποίες διαι-

---

[6] Επιτρέπω στον εαυτό μου να παραπέμψω στη μονογραφία μου για τον Ντεμπόρ (*Γκυ Ντεμπόρ,* μτφ. Νίκος Κούρκουλος, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1998).

[7] *Internationale Situationniste*, τχ. 7 (1962), ελληνική έκδοση *Το Ξεπέρασμα της Τέχνης, Ανθολογία Κειμένων της Καταστασιακής Διεθνούς*, μτφ. Γιάννης Ιωαννίδης, ύψιλον, Αθήνα 1985, σελ. 226. [Συμβουλεύομαι εδώ και στη συνέχεια τη μετάφραση αυτή, με ορισμένες διαφοροποιήσεις. (*Σ.τ.μ.*)]

ρείται επιφανειακά η κοινωνία. Επιπλέον, δεν καταδικάζουν ως μεταφυσική ή ξεπερασμένη κάθε προσπάθεια σύλληψης γενικών αρχών της κοινωνίας. Στο μυαλό εκείνων που θεωρούν ότι οι «εικόνες», τα «μέσα μαζικής επικοινωνίας» ή η «πολιτική» αποτελούν έννοιες που ακολουθούν η καθεμιά τη δική της λογική, η έννοια του θεάματος του Ντεμπόρ δεν διαφέρει και πολύ από τις φλυαρίες του Baudrillard, για τον οποίο, αφού έτσι κι αλλιώς όλα είναι εικόνες, δεν υπάρχει καμία «πραγματικότητα» που να αντανακλάται σ' αυτές τις εικόνες. Για τον Ντεμπόρ, όμως, το θέαμα δεν είναι παράγοντας διαχωρισμένος από την κοινωνική ολότητα. Το «θέαμα» υπάρχει παντού όπου στη θέση του βιωμένου εμφανίζεται η αναπαράστασή του. Αναπαράγεται κάθε φορά που η ζωή σε πρώτο πρόσωπο, η «βιωμένη ζωή», υποκαθίσταται από την παθητική παρατήρηση της ζωής.[8]

Ακόμη κι ο σταλινισμός, για παράδειγμα, ήταν θέαμα: η Σοβιετική Ένωση και τα κομμουνιστικά κόμματα στη Δύση προσέφεραν μια πλήρη εικόνα της επανάστασης. Όσο υπήρχε ανήσυχο προλεταριάτο,[9] οι καταστασιακοί επέμεναν ότι, για τους κληρονόμους της γης, σε Δύση και Ανατολή, η ταύτιση είτε με ψευδείς μορφές της επανάστασης είτε με τις υποτιθέμενες μακρινές επαναστάσεις στον Τρίτο Κόσμο εμποδίζει την πραγματική επαναστατική δράση εδώ και τώρα. «Εκείνος που πάντα κοιτάζει, προκειμένου να μάθει τι πρόκειται να συμβεί και να μη χάσει τη συνέχεια, δεν θ' αντιδράσει ποτέ: έτσι ακριβώς πρέπει να 'ναι ο θεατής».[10] Όλα όσα λείπουν από την πραγματική ζωή καταναλώνονται με τη μορφή ψευδαισθησιακών υποκαταστάτων, έτσι ώστε να ξεχνιέται η σκανδαλώδης ένδεια της καθημερινής, ατομικής, πραγματικής ζωής, η οποία μάλιστα είναι ακόμη πιο σκανδαλώδης αν αναμετρηθεί με τις δυνατότητες που πα-

---

[8] Για τα προβλήματα που θέτει η έννοια αυτή της «βιωμένης ζωής», πρβλ. παρακάτω.

[9] Ακόμη κι αν η ιστορική δράση του προλεταριάτου καθεαυτήν δεν ξεπερνούσε τον ορίζοντα της εμπορευματικής κοινωνίας, προκάλεσε τόσους πονοκεφάλους στους εμπειρικούς διαχειριστές του ανερχόμενου καπιταλισμού, ώστε δέκα εκατομμύρια νεκρών να μην φαντάζουν και τόσο βαρύ τίμημα για τη διευθέτηση του προβλήματος.

[10] Debord, *Σχόλια*, σ. 24.

ρέχει η σημερινή ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων. Ο ενθουσιασμός για έναν ηθοποιό μπορεί να είναι θεαματικός μηχανισμός όμοιος με τη λατρεία του Τσε Γκεβάρα,[11] μοιάζει όμως και με τους τοπικισμούς, τους εθνικισμούς, τον αθλητισμό, την τρομοκρατία, τα συνδικάτα ή τα κόμματα. Όπως η θρησκεία αποτελούσε την προβολή της ανθρώπινης εξουσίας στον ουρανό, όπου διήγαγε έναν βίο φαινομενικά ανεξάρτητο, έτσι και το θέαμα προβάλλεται σε επίγειους φορείς, οι οποίοι όμως είναι εξίσου απομακρυσμένοι από κάθε ανθρώπινη επιρροή, αφού οι άνθρωποι δεν μπορούν σε αυτούς να αναγνωρίσουν τις δικές τους δημιουργίες. Οι θεαματικές εικόνες έχουν πολύ λιγότερη σχέση με τη «θεωρία των μμε» απ' όση με την εγελιανή θεωρία της αλλοτρίωσης.

Η έννοια του θεάματος με κανέναν τρόπο δεν συνιστά μια απλή θεωρία περί «χειραγώγησης του νοήματος» ή περί «ψευδούς συνείδησης», που ήταν στη μόδα τη δεκαετία του εξήντα. Το θέαμα είναι κάτι πολύ περισσότερο από κοινότοπη προπαγάνδα που επιδιώκει απλώς να στρεβλώσει την όψη των πραγμάτων. Η αναγωγή του πραγματικού σε εικόνα, ο υποβιβασμός τού *είναι* στο *έχειν* και κατόπιν στο *φαίνεσθαι* (ΚτΘ §17) είναι οι προφανέστερες όψεις της κοινωνικής τάσης για «αφαίρεση», που αποτελεί τον συγκεκριμένο τρόπο ύπαρξης του θεάματος (ΚτΘ §29). Ο Ντεμπόρ, που οφείλει πολλά στο *Ιστορία και Ταξική Συνείδηση* του νεαρού Lukács, στο δεύτερο κεφάλαιο της *Κοινωνίας του Θεάματος* αναζητά την καταγωγή της αφαίρεσης στο εμπόρευμα. Διακρίνει σε αυτό –και είναι ο μόνος που το κάνει εκείνη την εποχή και μάλιστα στη Γαλλία–[12] την «κυτταρική μορφή» ολόκληρης της αστικής κοινωνίας και όχι μόνον της οικονομίας ως ξεχωριστής σφαίρας. Ο Ντεμπόρ απλώς υπαινίσσεται τις συνέπειες αυτής της διαπίστωσης, κάνει ωστόσο ένα σημαντικό βήμα προς τη σύλληψη της εμπορευματικής μορφής ως «ολικού κοινωνικού φαινομένου».[13] Είναι φανερό ότι το

---

[11] Η (θεαματική εμπορευματική) μορφή επικρατεί δηλαδή έναντι κάθε περιεχομένου, δεξιού, αριστερού ή ουδέτερου.

[12] Μερικές αναλογίες μεταξύ του Ντεμπόρ και του Αντόρνο στο κεφάλαιο «*Sic Transit*», όπου εξηγώ ότι οι άμεσες επιρροές τους ήταν πολύ διαφορετικές.

[13] *fait social total*: Πρόκειται για όρο του Marcel Mauss, του συγγραφέα του

θέαμα δεν είναι μόνον συνέπεια της αφαιρετικής σκέψης, αλλά κυρίως της «πραγματικής» αφαίρεσης, ακόμη κι αν ο Ντεμπόρ δεν αρθρώνει ξεκάθαρα τούτη τη διάκριση. Εδώ έγκειται και η κεντρική του συμφωνία με την κριτική της αξίας. Το εμπόρευμα επαφίεται στην αφηρημένη εργασία και στην αφηρημένη ποσότητα, επομένως η εμπορευματική κοινωνία μπορεί να περιγραφεί ως κοινωνία της αφαίρεσης, όπου μιλούμε για μιαν αφαίρεση εξόχως πραγματική. Το ότι στον κοινό ανθρώπινο νου διαφεύγει πλέον, για παράδειγμα, το πόσο παρανοϊκό είναι το γεγονός ότι ο καθαρός αέρας έχει «λιγότερη αξία» από τις απώλειες που θα επέφερε στην αυτοκινητοβιομηχανία ο περιορισμός της κυκλοφορίας των αυτοκινήτων, είναι μάλλον θέμα συνήθειας, μιας συνήθειας πολύ μακράς. Πριν προβούμε καν σε κρίσεις ηθικές, η παράνοια έγκειται εδώ στο ότι δύο εντελώς διαφορετικά πράγματα, η υγεία του καθένα από τη μια και τα συμφέροντα της βιομηχανίας από την άλλη, μετριούνται με το ίδιο αφηρημένο ποσοτικό μέτρο, το χρήμα. Δεν πρόκειται λοιπόν για «στρεβλή εικόνα» της πραγματικότητας στα μυαλά των ανθρώπων, πρόκειται για μια στρεβλή πραγματικότητα, στην οποία οι αφαιρέσεις (για παράδειγμα, η μετατροπή της αφηρημένης εργασίας σε αξία και κατόπιν σε χρήμα) γίνονται υλική πραγματικότητα, όσο δύσκολο και να είναι για έναν θετικιστικό νου να συλλάβει ότι κάτι μπορεί να είναι ταυτόχρονα και πραγματικότητα και αφαίρεση.[14] Η αφαίρε-

---

Δώρου (1924). Εναπόκειται σε κάποια μελλοντική μελέτη να καταδείξει τη σχέση μεταξύ της κριτικής τής αξίας και της κριτικής του φετιχισμού του εμπορεύματος από τη μια, και από την άλλη της ανθρωπολογικής και κοινωνιολογικής κριτικής του Émile Durkheim και του Μαρσέλ Μως και της σχολής του, η οποία, παρά τη ριζική διαφορά στην προσέγγιση και την έλλειψη κριτικής πρόθεσης, είναι από τις ελάχιστες συμβολές της αστικής επιστήμης που φιλοδοξούν να συναγωνιστούν την εγελιανή-μαρξιστική κριτική της εμπορευματικής κοινωνίας – αρκεί να θυμηθούμε τις έννοιες του πότλατς, του τοτεμισμού και του *fait social*.

[14] Το ζήτημα αυτό πραγματεύεται ο Robert Kurz στο άρθρο του «Abstrakte Arbeit und Sozialismus» («Αφηρημένη Εργασία και Σοσιαλισμός») στο *Marxistische Kritik* τχ. 4. Στο ερώτημα κατά πόσο μπορεί κανείς να περιγράψει μια πραγματικότητα ως «ψευδή», ερώτημα που ανάβει τα «μεταμοντέρνα» αίματα, βλ. παρακάτω. Δεν υπάρχει φυσικά «ψευδής αλήθεια», ωστόσο είναι δυνατόν να υπάρχει «ψευδής πραγματικότητα», γεγονός που αποδεικνύει γι’ άλλη μια φορά τη χρησιμότητα των εγελιανών εννοιών.

ση δεν είναι καμιά κακιά συνήθεια της σκέψης που μπορεί κανείς να θεραπεύσει απλώς και μόνον αντικαθιστώντας τις ψευδείς ιδέες με ορθές. Ούτε αρκεί να αλλάξει κανείς τις συνθήκες που παράγουν τις ψευδείς ιδέες.[15] Το ζήτημα είναι το εξής: Πρέπει να ξεπεραστεί ιστορικά η πραγματική καθυπόταξη στην αφηρημένη μορφή του συγκεκριμένου περιεχομένου. Η τυραννία των εικόνων δεν είναι παρά η υψηλότερη έκφραση αυτής της αφαίρεσης, όπως ακριβώς η τεχνολογία ή η επιστήμη καθορίζονται από την εικόνα της κοινωνικοποίησης μέσω της λογικής τής υπεραξίας. Το θέαμα είναι επομένως η διαδικασία κατά την οποία οι εικόνες ενοποιούνται για να σχηματίσουν ένα νέο όλον. Το νέο αυτό όλον παραπέμπει, φαινομενικά έστω, στη συνοχή της ολότητας που από καιρό έχει χάσει η πραγματικότητα. Και αφού το εμπόρευμα τα έχει μετατρέψει όλα σε σκέτη ποσότητα, η ποιότητα υφίσταται πλέον μόνον ως εικόνα προς τέρψη και θαυμασμό των θεατών.

Αν λοιπόν το θέαμα για τον Ντεμπόρ επ' ουδενί λόγω δεν ανάγεται σε κάποια υποτιθέμενη εμμενή λογική της εικόνας, τότε και η «πολιτική» δεν μπορεί να νοηθεί ως ο δήθεν θετικός εκείνος πόλος, ο πόλος της συνειδητής παρέμβασης που θα ήταν σε θέση να ρυθμίσει και να περιορίσει τον αρνητικό, δηλαδή την επικράτεια της αυτονομημένης οικονομίας που φανερώνεται με τη μορφή του θεάματος. Διαβάζοντας τα καταστασιακά κείμενα της δεκαετίας του εξήντα, τότε που οι ιδεολογίες και τα πολιτικά πάθη βρίσκονταν στο αποκορύφωμά τους, μας κάνει εντύπωση κυρίως το ότι οι καταστασιακοί απέφευγαν επιμελώς να αποκαλούν τη δράση τους «πολιτική». Συχνά μάλιστα διακήρυτταν την αντίθεσή τους προς την «παλιά εξειδικευμένη πολιτική» και την «πολιτική με την παραδοσιακή έννοια». Στην *Κοινωνία του Θεάματος*, ο Ντεμπόρ πιστεύει ότι προαναγγέλλει ένα νέο επαναστατικό κίνημα που έγκειται στην «άρνηση της παλιάς εξειδικευμένης πολιτικής, της τέχνης και της καθημερινής ζωής» (ΚτΘ §115). Το 1964 έγραφαν στο περιοδικό *IS*: «Ο

---

[15] Αυτό διακηρύττουν ο Marx και ο Engels στην αρχή της *Γερμανικής Ιδεολογίας*. Ο Μαρξ τότε δεν είχε φτάσει ακόμη στην έννοια της πραγματικής αφαίρεσης (την οποία ποτέ δεν κατονόμασε ξεκάθαρα).

όρος "πολιτικό κίνημα" σημαίνει σήμερα την εξειδικευμένη δραστηριότητα των αρχηγών ομάδων ή κομμάτων που αντλούν από την οργανωμένη παθητικότητα των μελών τους την κατασταλτική δύναμη της μελλοντικής τους εξουσίας. Η Καταστασιακή Διεθνής δεν θέλει να έχει καμιά σχέση με οποιαδήποτε μορφή ιεραρχικής εξουσίας. Συνεπώς η Κ. Δ. δεν είναι ούτε πολιτικό κίνημα ούτε ομάδα κοινωνιολογικής μελέτης της πολιτικής μυστικοποίησης». Θέλει αντίθετα να συμβάλλει στη δημιουργία ενός νέου προλεταριακού κινήματος χειραφέτησης: «Έχοντας άξονά της τον αυθορμητισμό των μαζών, μια τέτοια δραστηριότητα δεν μπορεί να είναι παρά πολιτική – εκτός κι αν αποκλείει από τη δράση εκείνους που δρουν».[16] Στην ερώτηση: «Συμμετέχετε στην πολιτική;» οι καταστασιακοί απαντούν: «Ναι, αλλά σε μία και μόνον πολιτική: μαζί με διάφορες άλλες δυνάμεις στον κόσμο εργαζόμαστε για τη θεωρητική και πρακτική σύνδεση και οργάνωση ενός καινούργιου επαναστατικού κινήματος» ώστε να «προχωρήσουμε πέρα από τις αποτυχίες της παλιάς εξειδικευμένης πολιτικής».[17] Ήθελαν να δημιουργήσουν «καινούργιες μορφές δράσης ενάντια στην πολιτική και την τέχνη»[18] και να «υπερβούν τη φιλοσοφία». Από την αρχή μάς θύμιζαν ότι ο στόχος των επαναστατών δεν είναι άλλος από την «υπέρβαση της πολιτικής, όπου η διακυβέρνηση των ανθρώπων θα δώσει τη θέση της στη διαχείριση των πραγμάτων».[19]

Μια τέτοια άρνηση της «πολιτικής» δεν σημαίνει βέβαια και αποκήρυξη της δράσης ή της «πράξης», ούτε πρέπει να εννοηθεί με την έννοια του παραδοσιακού αναρχοσυνδικαλισμού, που εντάσσει κάθε πολιτική δράση στο πλαίσιο του συγκεκριμένου συνδικαλιστικού αγώνα. Η πολιτική, στο βαθμό που αποτελεί δραστηριότητα διαχωρισμένη από τα υπόλοιπα πεδία της κοινωνικής ζωής και της καθημερινότητας και τάση να παρακολουθεί κανείς τις πράξεις των άλλων αντί να αναλαμβάνει δράση ο ίδιος, αποτελεί για τους κατα-

---

[16] *Internationale Situationniste*, τχ. 9 (1964), *Το Ξεπέρασμα της Τέχνης*, σ. 305.
[17] *Internationale Situationniste*, τχ. 9 (1964), *ό. π.*, σ. 322.
[18] *Internationale Situationniste*, τχ. 11 (1967), *ό. π.*, σ. 355.
[19] *Internationale Situationniste*, τχ. 2 (1958), *ό. π.*, σ. 79.

στασιακούς αποξενωτική δραστηριότητα, όπως και η τέχνη.

Αργότερα, στη δεκαετία του 1970, η κριτική αυτή από τους καταστασιακούς της πολιτικής ως θεάματος είχε μεγάλη απήχηση στα κοινωνικά κινήματα που ενδιαφέρονταν για το μετασχηματισμό, στο πεδίο του κοινωνικού ανταγωνισμού, όψεων της ζωής που ως τότε θεωρούνταν «ουδέτερες» ή «ιδιωτικές» (η κατοικία, οι μεταφορές, το περιβάλλον, οι οικογενειακές δομές κ.ο.κ.). Ακολούθησε μια πιο εξημερωμένη μορφή τους τη δεκαετία του 1980, με τα «εναλλακτικά» κινήματα, την οικολογία κ.λπ.

Τη δεκαετία του 1960, οι καταστασιακοί αντιλαμβάνονταν το «τέλος της πολιτικής» ως την ενεργή *άρνηση* της πολιτικής, ως την επιθυμούμενη κατάργησή της μέσω κάποιας εξωτερικής επαναστατικής παρέμβασης. Λίγα χρόνια μετά ωστόσο (ή μάλλον ακριβώς μετά το 1968), άρχισε η διαδικασία της *αυτοκαταστροφής* της πολιτικής. Νέα ρεύματα κοινωνικής κριτικής διατύπωσαν κριτικές ενάντια στην πολιτική με όρους πολύ πιο λεπτομερείς απ’ όσο θα προσπαθήσουμε να συνοψίσουμε εδώ. Όπως ακριβώς οι καταστασιακοί ισχυρίζονταν ότι ήταν αδύνατον να καταστρέψει κανείς την τέχνη, αφού η τέχνη ήταν ήδη κατεστραμμένη (και επομένως είχε περάσει σε μια ανώτερη μορφή), έτσι μπορεί κανείς να πει σήμερα ότι και η πολιτική είναι ήδη κατεστραμμένη. Το γεγονός ότι οι διάφορες βασικές κριτικές της εμπορευματικής κοινωνίας στοχεύουν σε μια κριτική της πολιτικής, δείχνει άλλωστε ότι οι θεωρήσεις αυτές είναι μοιραίο να συναντηθούν μεταξύ τους, ακόμη κι αν έχουν εμφανιστεί σε διαφορετικές εποχές και περιστάσεις και εκκινούν από διαφορετικές αφετηρίες. Την ίδια στιγμή, η κριτική της πολιτικής αποτελεί συνειδητή παρέκκλιση από τις μορφές παρέμβασης που αρκούνται να προτείνουν μικρές ή μεγαλύτερες βελτιώσεις του υπάρχοντος κόσμου.

Η πολιτική δεν είναι βέβαια κάποιο μέσο ιστορικά ουδέτερο, δεν είναι μορφή που συναντάται σε κάθε κοινωνία και μπορεί κάθε φορά να “γεμίσει” με οποιοδήποτε περιεχόμενο. Αυτό που αντιλαμβανόμαστε σήμερα ως «πολιτική» είναι η συγκεκριμένη μορφή με την οποία συγκροτούνται και ρυθμίζονται, στους κόλπους μιας κοινωνίας της αγοράς, οι σχέσεις των υποκειμένων της αγοράς. Πρόκειται για μορ-

φή *έμμεσης* ρύθμισης της κοινωνικοποίησης. Στην κοινωνία που είναι θεμελιωμένη στην παραγωγή των εμπορευμάτων, ο κοινωνικός δεσμός είναι εξωτερικός προς τους ανθρώπους, αφού οι άνθρωποι δεν κοινωνικοποιούνται άμεσα στην παραγωγή,[20] αλλά μόνο μέσω της ανταλλαγής η οποία λαμβάνει χώρα κατά τη μετατροπή κάθε προϊόντος της κοινωνικής δραστηριότητας σε ποσότητα καθορισμένη από την αφηρημένη εργασία. Η πολιτική ελευθερία στη δημοκρατία αποτελεί το μορφολογικό αντίστοιχο της καπιταλιστικής ανταλλαγής (σε αντίθεση, π.χ., με τη μεσαιωνική φεουδαρχική δουλεία). Η πολιτική είναι η αναγκαία «άλλη όψη του νομίσματος» της εμπορευματικής κοινωνίας, και χωρίς αυτήν τούτη η κοινωνία θα διαλυόταν μεμιάς στην ανομία και στον πόλεμο όλων εναντίον όλων. Η πολιτική είναι δεσμός εξωτερικός, διαχωρισμένος από τους φορείς της και αλλοτριωμένος. Υποκαθιστά τον εσωτερικό δεσμό, ο οποίος στις προκαπιταλιστικές κοινωνίες παραγόταν μαζί με την υλική παραγωγή. Εξάλλου, η πολιτική, με τη μορφή του νεωτερικού Κράτους, προσφέρει όλο και πιο διευρυμένες υποδομές (μεταφορές, συγκοινωνίες, εκπαίδευση, έρευνα κ.ο.κ.), χωρίς τις οποίες δεν θα μπορούσε να παραχθεί υπεραξία. Οι υποδομές όμως δεν παράγουν αξία από μόνες τους και πάντως υπερβαίνουν τις επενδυτικές δυνατότητες μεμονωμένων κεφαλαίων. Η μοίρα της πολιτικής εξαρτάται από την ιστορική προοπτική του εμπορεύματος.

Η «θεαματικοποίηση» της πολιτικής διόλου δεν σημαίνει λοιπόν την «αποφυσικοποίησή» της. Αντιπροσωπεύει αντίθετα την ολοκλήρωση της ιστορικής πορείας της πολιτικής. Η ίδια διαδικασία που έχει οδηγήσει σ' αυτό που σήμερα εμφανίζεται ως «εισβολή των εικόνων», δηλαδή η απόλυτη επικράτηση της αξίας (της αφαίρεσης) σε όλα τα πεδία της καθημερινής ζωής, έχει θέσει εν αχρηστία και την πολιτική με κεφαλαίο π. Όχι όμως με την ειδυλλιακή έννοια, όχι

---

[20] Για να είμαστε πιο ακριβείς: Σήμερα, η παραγωγή κοινωνικοποιείται άμεσα στο υλικό επίπεδο (παρότι κάθε παραγωγή προϋποθέτει τεράστιες υποδομές). Δεν κοινωνικοποιείται όμως στο κοινωνικό επίπεδο, αφού ο ορίζοντας του οικονομικού υποκειμένου δεν είναι η κοινωνία και οι ανάγκες της, πόσο μάλλον οι πραγματικές ανάγκες του υποκειμένου: Είναι μόνον η παραγωγή υπεραξίας χωρίς κανένα μέλημα για τις συνέπειες.

δηλαδή με την έννοια ότι θα μπορούσαμε σήμερα να περάσουμε πλέον στη «διαχείριση των πραγμάτων», αλλά με την έννοια ότι η πολιτική σταδιακά ωθεί σε αφανισμό το ίδιο το πεδίο που τη γέννησε. Η συνεχής αύξηση του κόστους των υποδομών, το τέλος της φορντικής φάσης της οικονομίας και η ραγδαία μείωση (εξαιτίας της «επανάστασης» στην πληροφορική) της «παραγωγικής», με την καπιταλιστική έννοια, εργασίας (της εργασίας δηλαδή που παράγει αξία, που μπορεί να χρησιμοποιήσει την εργατική δύναμη σύμφωνα με τις προδιαγραφές της διεθνούς αγοράς) έχουν ως αποτέλεσμα τη συρρίκνωση της συνολικής ποσότητας της αξίας και επομένως και των διαθέσιμων «πόρων». Χωρίς όμως οικονομικά μέσα, το Κράτος χάνει λίγο-λίγο τις δυνατότητές του να παρεμβαίνει στη διαδικασία της αναπαραγωγής.

Η παγκόσμια παρακμή της πολιτικής ως ρυθμιστικού παράγοντα της κοινωνικής ζωής φανερώνεται με ποικίλους τρόπους: με την αδιαφορία των «πολιτών» για την πολιτική και τις παραδοσιακές ιδεολογίες, με τον περιορισμό της εξουσίας των εθνών-κρατών, με τη νεοφιλελεύθερη συρρίκνωση των αρμοδιοτήτων του Κράτους. Η πολιτική ξανακάνει την εμφάνισή της με τον αναντικατάστατο μεν, αλλά εξαρτημένο, επομένως και υποταγμένο, δομικό της ρόλο – όσο κι αν, για ένα μεγάλο μέρος του εικοστού αιώνα, οι ανάγκες που γέννησε η φάση ανάπτυξης της εμπορευματικής κοινωνίας (δηλαδή η φάση υπέρβασης των προκαπιταλιστικών μορφών και της αφομοίωσης ολόκληρου του πληθυσμού στην εμπορευματική λογική) μπορεί να διόγκωναν τη φαινομενική σπουδαιότητα αυτού του ρόλου. Η «θεαματικοποίηση» λοιπόν της πολιτικής, που υποκαθιστά την επιχειρηματολογία με το διαφημιστικό σποτ και το πολιτικό πρόγραμμα με την προσπάθεια να βγαίνει κανείς στο γυαλί όσο συχνότερα γίνεται, δεν είναι παρά η εμφανέστερη όψη του θεμελιώδους αυτού μετασχηματισμού. Η πολιτική δεν διαθέτει πια αυτονομία ή ελευθερία στη λήψη αποφάσεων. Μόνον οικονομική πολιτική υπάρχει, και μάλιστα μόνον ένας ορισμένος τύπος οικονομικής πολιτικής, εκείνος που έγκειται στη συχνά απέλπιδα προσπάθεια να διατηρηθεί η ανταγωνιστικότητα μιας χώρας στη διεθνή αγορά. Οι διαφορές μεταξύ των πολιτικών δυνάμεων σχεδόν εκμηδενίζονται. Δεν είναι επομένως

λογικό που το τηλεγενές χαμόγελο ενός πολιτικού μετράει περισσότερο από τις (ούτως ή άλλως απραγματοποίητες) υποσχέσεις του;

Η συνεχής υπαναχώρηση της πολιτικής μπρος στις δυνάμεις που είναι αλυσοδεμένες στο άρμα της διεθνούς αγοράς και η επιταχυνόμενη αυτοκαταστροφή της κοινωνίας καθιστούν φυσικά τελείως ανώφελο και αφελές το μείγμα μοραλισμού και κεϋνσιανισμού που προτείνουν τα απομεινάρια της Αριστεράς. Η Αριστερά, ο άτακτος δίδυμος του νεοφιλελευθερισμού, είτε μιλούμε για τη μετριοπαθή είτε για τη «ριζοσπαστική» Αριστερά, συνεχίζει να προτείνει, μέσω της πολιτικής πάντοτε, κανόνες για την εμπορευματική κοινωνία, την οποία ούτε ποτέ κατανόησε ούτε ποτέ πολέμησε στην ολότητά της. Αυτή η Αριστερά θεωρεί την απόσυρση του Κράτους από πολλούς τομείς της κοινωνικής αναπαραγωγής αποτέλεσμα ενός μεγα-Υποκειμένου που ονομάζεται «Κεφάλαιο», το οποίο το συλλαμβάνει ως μια ομάδα ανθρώπων ικανών να επιβάλλουν τη θέλησή τους στην κοινωνία. Δεν αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για αναπόφευκτη συνέπεια μιας διαδικασίας την οποία η Αριστερά αρνείται να δει κατάματα: Πρόκειται για σύμπτωμα της παγκόσμιας κρίσης του χρήματος και του εμπορεύματος. Αλλά το χρήμα και το εμπόρευμα ποτέ δεν ήταν πρόβλημα για την Αριστερά!

Εντωμεταξύ, ο θρίαμβος του νεοφιλελευθερισμού, ο οποίος είναι φαινομενικά πιο «ρεαλιστικός» αφού θέλει να απελευθερώσει τα «αόρατο χέρι» της αγοράς από τις χειροπέδες της πολιτικής, έχει μικρή διάρκεια ζωής. Η πολιτική μέρα με τη μέρα διαλύεται. Το αποτέλεσμα όμως αυτής της σταδιακής διάλυσης δεν πρέπει να οδηγήσει στην παραίτηση στους αυτοματισμούς της αγοράς, μα στο συνειδητό ξεπέρασμα της πολιτικής. Ο στοχασμός σχετικά με την πολιτική οφείλει να γίνει στοχασμός σχετικά με το τέλος της πολιτικής και της μορφής της ολότητας που γέννησε τη νεωτερική κοινωνία, δηλαδή της μορφής-εμπόρευμα. Το γεγονός ότι η μορφή αυτή αποτελεί για την αστική αντίληψη μιαν *a priori* μορφή, δηλαδή μια μορφή φυσική και αναμφισβήτητη που δεν μπορεί να συλληφθεί με αποστασιοποιημένο και συνειδητό τρόπο, δεν την εμπόδισε να καθορίσει πλήρως την «πολιτική» ζωή.

Η αμφισβήτηση της πολιτικής ξεκίνησε με τους καταστασιακούς, έστω κι αν ως ένα σημείο συμμετείχαν κι εκείνοι στο υπερπολιτικοποιημένο κλίμα του ’68, το οποίο εξήρε, για παράδειγμα, την «αυτοδιεύθυνση» και τα «εργατικά συμβούλια». Η θεματική αυτή συχνά φάνηκε να εμπεριέχει ψευδαισθήσεις, αφού, όσο υπάρχει εμπορευματική οικονομία και χρήμα, ακόμη και μια ριζοσπαστική μορφή αυτοδιεύθυνσης και αυτοδιαχείρισης, έστω και απαλλαγμένη από κάθε γραφειοκρατική παραμόρφωση, είναι καταδικασμένη να υπακούει στη λογική στην οποία υπόκεινται όλα τα υποκείμενα της αγοράς. Αναπόσπαστο στοιχείο της αυτοσυνείδησης του αστού είναι άλλωστε η πεποίθηση ότι είναι «ελεύθερος» και ότι μπορεί να συλλαμβάνει αφηρημένα και αποστασιοποιημένα όλους τους περιορισμούς του φετιχισμού του εμπορεύματος που του επιβάλλει η κοινωνία, περιορισμούς που έχουν δημιουργηθεί χωρίς τη γνώση ή τη θέλησή του. Η αξία και το χρήμα, η υλική έκφραση της αξίας, είναι *a priori* μορφές και υπάρχουν πέρα από κάθε συνειδητή επιθυμία και ανάγκη των υποκειμένων. Έτσι, η επιθυμία εμφανίζεται κι αυτή με μια μορφή προκαθορισμένη, π.χ. ως ανάγκη για χρήμα ή για πολιτική εξουσία. Η μεγαλύτερη πολιτική ελευθερία, η πιο ριζοσπαστική «δημοκρατία» είναι κενές νοήματος, αφού δεν μπορούν παρά να ακολουθήσουν και να ολοκληρώσουν την τυφλή πορεία των κανόνων της οικονομίας. Οι κανόνες αυτοί, ας το ξαναπούμε, δεν είναι αποτέλεσμα απαράγραπτων αναγκαιοτήτων που δήθεν δημιουργεί η «οργανική συνδιαλλαγή του ανθρώπου με τη φύση». Προκύπτουν, αντίθετα, από τη συγκεκριμένη παραμόρφωση που επιβάλλει η μορφή της αξίας στις παραγωγικές δυνάμεις. Ποτέ δεν ήταν δυνατόν να ανατραπούν δομικά οι συνέπειες της αφηρημένης εργασίας και του χρήματος με μέτρα «πολιτικά». Οι προσπάθειες που έχουν γίνει σ’ αυτήν την κατεύθυνση οδήγησαν με τα χρόνια σε κάποιες διορθωτικές παρεμβάσεις, παρωχημένες πλέον, όπου μια μάζα που ακόμη πιστεύει στην αξία, στο γενικό ισοδύναμο, επιτρέπει ορισμένα μεταρρυθμιστικά μέτρα αναδιανομής του πλούτου. Αν η κοινωνία ήταν σε θέση να θεσμοθετεί τους δικούς της κανόνες στη δική της οικονομία, αντί να δέχεται να της επιβάλλονται έτοιμοι κανόνες από αλλού, δεν θα επρόκει-

το πια για κοινωνία φετιχιστική. Όσο όμως η οικονομία του εμπορεύματος απεκδύεται την επιθυμία του υποκειμένου, βρίσκεται έξω από το πεδίο της πολιτικής την οποία θέλει να ενδυθεί αυτή η επιθυμία. Οι καταστασιακοί, προτείνοντας την κατάργηση του χρήματος, της ανταλλακτικής αξίας, του Κράτους και του εμπορεύματος, αντί να διεκδικήσουν «πολιτικές» μεταρρυθμίσεις, έδειξαν το δρόμο προς τη μοναδική ρεαλιστική δυνατότητα κοινωνικής αλλαγής.

Το 1967 ο Ντεμπόρ διέκρινε δύο μορφές του θεαματικού: αφενός το «συγκεντρωμένο [ή συγκεντρωτικό (*Σ.τ.μ.*)] θέαμα» των ολοκληρωτικών καθεστώτων (όπως ο σταλινισμός, ο φασισμός, οι στρατιωτικές δικτατορίες στις «υπό ανάπτυξιν» χώρες), όπου κανείς είναι αναγκασμένος να ταυτιστεί με μια ιδεολογία επιβεβλημένη με αστυνομικό τρόπο· και αφετέρου το «διάχυτο» θέαμα των δυτικών κοινωνιών, που βασίζεται στην επιλογή απέραντης ποικιλίας εμπορευμάτων στην οποία υποτίθεται ότι το άτομο βρίσκει την ευτυχία. Στα *Σχόλια στην Κοινωνία του Θεάματος* (1988), ο Ντεμπόρ παρατηρεί ότι αργότερα διαμορφώνεται κι επιβάλλεται ένας συνδυασμός των δύο τύπων του θεαματικού, το «ενσωματωμένο» θέαμα. Αυτό εγκαθιδρύεται κυρίως στη γενικευμένη νίκη του διάχυτου θεάματος, χωρίς όμως να απορρίπτει τη συμβολή αυταρχικών και χειραγωγικών τεχνικών τις οποίες είχε αναπτύξει το «συγκεντρωμένο θέαμα». Το ενσωματωμένο θέαμα είναι πιο ολοκληρωμένο από τα προηγούμενα συστήματα, αφού διαπερνά ολόκληρη την κοινωνία, την προσαρμόζει στις δικές του ανάγκες και καταστρέφει και τα τελευταία υπολείμματα αυτόνομης πραγματικότητας, από τον συνδικαλισμό και τα περιοδικά μέχρι τις πόλεις και τα βιβλία.[21] Τα άτομα, απομονωμένα και χωρίς ανεξάρτητη πρόσβαση στον κόσμο, μπορούν να πεισθούν για οτιδήποτε, αφού ούτως ή άλλως δεν υπάρχει πια δυνατότητα επαλήθευσης. Επειδή δεν έχει πια εχθρούς να φοβηθεί, το ενσωματωμένο θέαμα έχει την άνεση να αποφύγει τις πολύ οξείες μεθόδους καταστολής και φορά προσωπείο δημοκρατικό. Ενώ όμως, σύμφωνα πάντοτε με τον Ντεμπόρ, η ελευθερία στις προθεαματικές εποχές αντιστοιχούσε εν μέρει σ' αυτό

[21] Debord, *Σχόλια*, σ. 70.

που η κλασική αστική δημοκρατία διατεινόταν ότι είναι, η θεαματική δημοκρατία αποτελεί τον πιο προηγμένο ολοκληρωτισμό. Πρόκειται για «μια κοινωνία πολύ πρόσφορη να κυβερνηθεί· απόδειξη ότι όλοι εκείνοι που φιλοδοξούν να κυβερνήσουν, αυτήν θέλουν να κυβερνήσουν, με αυτές τις μεθόδους».

Προς το τέλος των *Σχολίων*, λέει ο Ντεμπόρ: «Συμπεραίνουμε ότι επίκειται αναπόφευκτα μια αλλαγή φρουράς στη δοτή κάστα που διαχειρίζεται την κυριαρχία και που κυρίως διευθύνει την προστασία αυτής της κυριαρχίας».[22]

Ξαναδιαβάζοντας αυτές τις γραμμές που γράφτηκαν το 1988, πώς να μην μας έρθουν στο μυαλό οι ξαφνικές μεταστροφές προς τη δημοκρατία ορισμένων τριτοκοσμικών χωρών, κυρίως στη Λατινική Αμερική, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του ογδόντα, αλλά ακόμη περισσότερο, μετά το 1989, χωρών της ανατολικής Ευρώπης ή της Αφρικής; Σε καμία σχεδόν περίπτωση δεν μπορούμε να ανάγουμε την εξαφάνιση μιας ανοιχτής δικτατορίας σε μια πραγματική πίεση «από τα κάτω».

Η θεαματική δημοκρατία πραγματοποιείται όταν οι αριστεροί διανοούμενοι είναι ελεύθεροι να συζητούν τον Μαρξ στα έντυπά τους ή στην τηλεόραση και οι πολίτες έχουν το δικαίωμα να ψηφίζουν και αριστερό πρόεδρο –ο οποίος, βέβαια, αν εκλεγεί, θα είναι υποχρεωμένος να προσαρμόσει τη χώρα σε μια διεθνή αγορά σε ελεύθερη πτώση–[23] ενώ άλλοι πολίτες, που έχουν την ατυχία να ζουν στους δρόμους ή στα άγρια δάση της ελεύθερης αγοράς, γίνονται αντικείμενο μεταχείρισης που παραπέμπει σε πολύ λιγότερο "δημοκρατικούς" καιρούς.[24] Σήμερα, η πολιτική ελευθερία μπορεί άνετα

---

[22] *ό. π.*, σ. 76.

[23] Πέντε χρόνια πριν τη γαλλική έκδοση του κειμένου αυτού, αυτός ο αριστερός πρόεδρος πράγματι εξελέγη στη Βραζιλία, αφού δήλωσε ότι προσκολλάται στο ενσωματωμένο θέαμα και έφτασε να συμμαχήσει με κάποιες προτεσταντικές σέχτες ανοιχτά αντιδραστικές. Όταν όμως σε καιρούς κρίσης οι παραδοσιακοί εξουσιαστές επιτρέπουν στους αριστερούς να πλησιάζουν στην εξουσία, ίσως σκέφτονται τη φράση του Baltasar Gracián: «Γι' αυτό και ο έξυπνος γιατρός, όταν αποτυγχάνει μία θεραπεία, αναζητά κάποια άλλη, η οποία τον βοηθά, ως νέα επίσημη διάγνωση, να ξεφορτωθεί το σάβανο».

[24] Ο Ντεμπόρ στα *Σχόλια* (σ. 50) έγραφε: «Ξέρουμε (…) τι είναι τα "απο-

να συνδυαστεί με την πιο φρικαλέα κοινωνική καταστολή. Στη Λατινική Αμερική καταλαβαίνουν πολύ καλά ότι η φανερή πολιτική εξουσία είναι δυστυχώς ένα άχρηστο πτώμα που δεν μπορεί να απαιτήσει την υπακοή που μπορεί να απαιτήσει μια τράπεζα ή μια αστυνομική διεύθυνση – επομένως καταλαβαίνουν και πόσο άχρηστη είναι η κατάληψη αυτής της εξουσίας! Καταλαβαίνουν γιατί τα πραξικοπήματα αλλοτινών καιρών, με τα τανκς να περικυκλώνουν τα προεδρικά μέγαρα, δεν είναι πια στη μόδα.[25]

Δεν είναι τυχαίο που όλες οι νεωτερικές κοινωνίες, αντίθετα με ό,τι έκανε ο ναζισμός, διαλαλούν παντού ότι είναι δημοκρατικές. Ούτε καν ο στρατηγός Πινοσέτ δεν ήθελε να καταργήσει τη δημοκρατία, ήθελε μόνον «πού και πού να τη βουτά στο αίμα». Είτε μιλούμε για τη Βόρεια Κορέα είτε για τους οπλαρχηγούς των αφρικανικών πολέμων, για την αμερικανική κυβέρνηση ή για τον Σαντάμ Χουσεΐν, κανείς δεν παραλείπει να αναφέρει ότι πολεμά στο όνομα της «δημοκρατίας».

σπάσματα θανάτου" στη Βραζιλία». Στην πόλη του Ρίο ντε Τζανέιρο και μόνο, η αστυνομία σκοτώνει κατά μέσο όρο πάνω από 1000 άτομα το χρόνο, σχεδόν αποκλειστικά φτωχούς, ενώ είκοσι χρόνια στρατιωτικής δικτατορίας παρουσιάζουν περίπου 500 θύματα.

[25] Ο Γκυ Ντεμπόρ υπογραμμίζει ότι τον πρωτοποριακό ρόλο που έπαιξαν η Ρωσία και η Γερμανία στη διαμόρφωση του συγκεντρωμένου θεάματος, καθώς και οι ΗΠΑ στη διαμόρφωση του διάχυτου θεάματος, ανέλαβαν στην περίπτωση του ενσωματωμένου θεάματος η Γαλλία και η Ιταλία (*Σχόλια,* θέση 4). Ο Ντεμπόρ κάλλιστα θα μπορούσε να είχε αναφερθεί στο Μεξικό. Μετά τη δεκαετία του 1920, τότε που το παγκόσμιο θέαμα έκανε τα πρώτα του βήματα, στο Μεξικό μια σιδηρά ολιγαρχία, μετά από επανάσταση, εγκαθίδρυσε μια απολυταρχική κυβέρνηση κρατώντας κάποια δημοκρατικά προσχήματα (κάποιες τοπικές εκλογές εδώ κι εκεί, που κέρδιζε η αντιπολίτευση, κάποια περιθώρια ελευθερίας της γνώμης και της συνεργασίας, άγνωστα σε άλλες λατινοαμερικάνικες χώρες) και υποστηρίζοντας στην εξωτερική της πολιτική διάφορες κυβερνήσεις και επαναστατικά κινήματα. Με όλ' αυτά, το κόμμα αυτό με το τόσο εύγλωττο όνομα (Θεσμικό Επαναστατικό Κόμμα) άσκησε έναν κοινωνικό έλεγχο ακόμη πιο ολοκληρωμένο από τα ομόλογα καθεστώτα της Λατινικής Αμερικής και έμεινε στην εξουσία πολύ περισσότερον καιρό από όλα σχεδόν τα πολιτικά καθεστώτα στον εικοστό αιώνα. Και ξέρουμε βέβαια ότι μπορούσε να καταφύγει και σε άλλες μεθόδους σε περίπτωση ανάγκης και να εξαφανίσει κάθε ίχνος με μια άνεση που αποδίδουμε στο ενσωματωμένο θέαμα, το οποίο εκείνη τη στιγμή δεν είχε ακόμη εγκαθιδρυθεί (*Σχόλια*, θέση 28).

Το σίγουρο είναι ότι ο αγώνας ενάντια στη θεαματική δημοκρατία δεν μπορεί πια να διεξάγεται στο όνομα του αγώνα για την «αληθινή δημοκρατία». Όταν η Αριστερά περιορίζει το πολιτικό της πρόγραμμα στο σύνθημα του «εκδημοκρατισμού» και των «ανθρώπινων δικαιωμάτων»[26] –συχνά μάλιστα με τη δικαιολογία ότι σε ορισμένες χώρες κάτι τέτοιο θα αποτελούσε μεγάλη πρόοδο σε σχέση με τις προηγούμενες μορφές κυριαρχίας–, επιβεβαιώνει απλώς την ετοιμότητά της να πέσει σε όλες τις παγίδες και να προσφέρει τον εαυτό της ως εναλλακτική γαρνιτούρα της διαχείρισης του εμπορευματικού συστήματος. Το τέλος της πολιτικής πηγαίνει χέρι με χέρι με το τέλος αυτού που συνήθως αποκαλούμε «δημοκρατία». Τα αντικαπιταλιστικά και επαναστατικά κινήματα συχνά συνειδητοποίησαν ότι είναι ασύμβατοι μεταξύ τους ο καπιταλισμός και η δημοκρατία, και είδαν, σε κάθε πρόοδο της ελευθερίας και της ισότητας, σε κάθε εκχώρηση «δικαιωμάτων» σε νέα τμήματα του πληθυσμού, μια κατάκτηση που έπρεπε κανείς να υπερασπιστεί με νύχια και με δόντια ενάντια σε συνεχείς απειλές. Ο ίδιος ο Μαρξ πίστεψε κάποια στιγμή ότι ο καπιταλισμός δεν θα μπορούσε να επιβιώσει μετά την καθιέρωση της καθολικής ψήφου. Μέσα όμως από τέτοιους αγώνες, τα δημοκρατικά κινήματα –εννοούμε, φυσικά, τα ριζοσπαστικά τους κομμάτια– βοήθησαν κάπως τον νεότερο καπιταλισμό να ξεπεράσει τα προ-αστικά και φεουδαρχικά του κατάλοιπα που στηρίζονταν στις παγιωμένες κοινωνικές διαφορές. Το εργατικό κίνημα και οι υπόλοιπες δυνάμεις που αγωνίστηκαν με αίτημα τον εκδημοκρατισμό εξαπέλυσαν επίθεση σε εκείνους που αντιπροσώπευαν το καπιταλιστικό σύστημα. Έτσι όμως έχουν άθελά τους ωθήσει το σύστημα να λάβει την πιο εκσυγχρονισμένη του μορφή, εκείνη δηλαδή που προβλέπει μιαν αφηρημένη ισότητα και μιαν αφηρημένη ελευθερία για όλα τα υποκείμενα της αγοράς. Η θεαματική δημοκρατία είναι συνέπεια της

[26] Η επίμονη αναφορά στη δημοκρατία έχει γίνει σε μερικές χώρες (ειδικά μάλιστα στην Ιταλία και τη Γαλλία) το τελευταίο καταφύγιο των αριστερών πανεπιστημιακών και των παλαιοσταλινικών που όψιμα έγιναν χαϊντεγκεριανοί και ποππερικοί, αλλά πρέπει να συνεχίσουν να κραδαίνουν το αγωνιστικό τους λάβαρο για να μην αποκλειστούν από τις τηλεοπτικές συζητήσεις.

μόνης δυνατής δημοκρατίας στην εμπορευματική κοινωνία: της δημοκρατίας των ελεύθερων και ίσων αγοραστών και πωλητών εμπορευμάτων. Όσο η κοινωνία θα κυβερνάται από τους τυφλούς νόμους μιας αυτονομημένης οικονομίας, κάθε μορφή «πολιτικής» διαχείρισης της κοινωνίας θα είναι αναγκασμένη να εκτελεί την *εντολή* που θα επιβάλλει κάθε φορά η εμπορευματική ανάπτυξη. Η δημοκρατία με μια τελείως διαφορετική έννοια, νοούμενη δηλαδή ως η κοινωνία που ορίζει συνειδητά την ιστορία της και κατευθύνει όλες τις δημιουργικές της δραστηριότητες (οικονομία, πολιτική, επιστήμη) προς την κοινότητα που αποφασίζει γι' αυτές (αντί να κυβερνάται από αυτές), δεν είναι εφικτή παρά μόνον με το ξεπέρασμα της καθυπόταξης της ανθρώπινης δραστηριότητας στην εμπορευματική μορφή.

Αν το τέλος της πολιτικής δεν κατακτηθεί με συνειδητό τρόπο ως καθήκον που πρέπει να εκτελεστεί και ως ευκαιρία απελευθέρωσης από τον φετιχισμό, τότε πολύ φοβούμαστε ότι θα αντικατασταθεί από μορφές πολύ χειρότερες: από μια νέα βαρβαρότητα, μιαν «οικονομία της λεηλασίας» ως το τελευταίο στάδιο της «ελεύθερης αγοράς». Η λογική κατάληξη της κοινωνίας της αγοράς είναι η αποσύνθεση μέχρις εσχάτων, μέχρι τον πόλεμο των συμμοριών, είναι η μαφία και ο βίαιος έλεγχος των τελευταίων διαθέσιμων αγαθών και πόρων. Στο τέρμα της εξελικτικής του πορείας, το Κράτος τείνει να μεταμορφώνεται πάλι σε αυτό που ήταν στην αρχή: μια ένοπλη συμμορία. Τα παραδείγματα πολλαπλασιάζονται καθημερινά – και η Γιουγκοσλαβία δεν είναι παρά το κοντινότερο.

Είναι αναγκαίο λοιπόν να συναντηθούν ξανά τα θεωρητικά και πρακτικά ρεύματα της ριζοσπαστικής κριτικής, που ακόμη δεν είναι βέβαια και τόσο πολλά. «Ρεαλιστική» είναι μόνον η ριζοσπαστική κριτική, αφού αν θέλει κανείς να καταργήσει τη θεαματική-εμπορευματική κοινωνία δεν μπορεί πια να τη μεταρρυθμίσει. Η δυσαρέσκεια, που φουντώνει καθημερινά μπρος στην παράνοια της αυτονομημένης οικονομίας και τις οικολογικές καταστροφές, κινδυνεύει να αφομοιωθεί από δυνάμεις που ενδιαφέρονται μόνο να την αποδυναμώσουν. Οι διάφορες εκκλησίες καραδοκούν, καθεμιά έχει κι από ένα γιατροσόφι να προτείνει.

Στη νέα ριζοσπαστική κριτική της κοινωνίας σημαντική θέση θα κατέχει μια θεματική την οποία οι καταστασιακοί είχαν προτάξει από νωρίς: η «επανάσταση της καθημερινής ζωής». Η καθημερινή ζωή είναι το πεδίο εκείνο όπου η αλλοτρίωση και ο φετιχισμός αποκαλύπτονται ως αυτό που πραγματικά είναι, και όπου η αλλοτρίωση και ο φετιχισμός τελικά θα επιστρέψουν. Η καθημερινότητα είναι στην ουσία η κοινωνική εκείνη δραστηριότητα την οποία η εμπορευματική αξία «αφαιρεί», με την έννοια ότι την καθιστά αφηρημένη. Η λογική της αξίας διήρεσε σε σφαίρες, που ολοένα και απομακρύνονται η μία από την άλλη, το αρχικά ενιαίο σύνολο της καθημερινής ζωής. Στο καθεστώς αυτό της πρωταρχικής ενότητας, η εργασία και η σχόλη, το καλλιτεχνικό και το χρηστικό, το δημόσιο και το ιδιωτικό, οι υλικές σχέσεις και οι κοινωνικοί δεσμοί, η σκέψη και η δράση, ο σχεδιασμός και η εκτέλεση δεν ήταν διαχωρισμένα το ένα από το άλλο. Παράδειγμα τούτης της «ολικής κοινωνικής μορφής» της καθημερινής ζωής είναι το διάσημο *πότλατς*. Στην *Κοινωνία του Θεάματος* ο Ντεμπόρ εξηγεί ότι στους κόλπους της προκαπιταλιστικής κοινωνίας οι άρχοντες κατανάλωναν το «υλικό απόθεμα» της κοινωνίας με τα ιστορικά τους κατορθώματα, τα οποία ωστόσο αφορούσαν μόνον επιφανειακά την κοινωνία. Τα υπόλοιπα άτομα παρέμεναν σε μια κατάσταση καθαρά κυκλική, όσο η υλική παραγωγή διατηρούσε έναν χαρακτήρα μη σωρευτικό. Με την εξάπλωση της εμπορευματικής παραγωγής, η κοινωνική βάση (δηλαδή ολόκληρος ο πληθυσμός, ο οποίος ως τότε επηρεαζόταν από μια κυκλική παραγωγή) παρασύρθηκε στον γραμμικό χρόνο, στον τόπο δηλαδή των ποιοτικών και μοναδικών γεγονότων, στην αυθεντική ανθρώπινη διάσταση. Την ίδια στιγμή όμως, με την εμπορευματική μορφή, η δυνατότητα της εξάπλωσης του ποιοτικού χρόνου παραμένει υποταγμένη στους νόμους της παραγωγής της αξίας, οι οποίοι δεν ενδιαφέρονται παρά μόνον για την ποσοτική αύξηση της αξίας. Έτσι, η εμπορευματική κοινωνία δημιουργεί μεν τη δυνατότητα μιας συνειδητά βιωμένης ιστορίας, αμέσως όμως την αρνείται και την καταργεί.[27] Σε μια απελευθερωμένη κοινωνία, θα ζούμε και

---

[27] Ο Ντεμπόρ δεν εμποτίζει την καθημερινή ζωή με νοσταλγία για το παρελ-

θα πραγματοποιούμε κάθε μέρα τις ανθρώπινες δημιουργίες που τώρα βρίσκονται, διαχωρισμένες από τα άτομα, στις φετιχιστικές μορφές της πολιτικής, της θρησκείας, της τέχνης ή της ιδεολογίας, αλλά και στις φετιχιστικές μορφές του περιπετειώδους ταξιδιού, του ροκ τραγουδιστή, του γρήγορου αυτοκινήτου. Η απελευθερωμένη καθημερινή ζωή θα είναι λοιπόν αντιστρόφως ανάλογη προς τον φετιχισμό.

Είναι φανερό ότι σήμερα πρέπει να αναλύσουμε τις αλλαγές που υπέστη η καθημερινή ζωή τις τελευταίες δεκαετίες. Η μονοτονία της και η απόλυτη καθυπόταξή της στις απαιτήσεις του εμπορεύματος δεν έχουν αλλάξει. Η καθημερινή ζωή παραμένει το κύριο πεδίο όπου εκτυλίσσεται η διαδικασία της οριστικής αναδόμησης μιας κοινωνίας που κυβερνάται από το εμπόρευμα, η διαδικασία που καθιστά τούτη την κοινωνία «αποικιοκρατούμενο τομέα».[28] Από την άλλη όμως, ακόμη και σήμερα, η κριτική της καθημερινής ζωής δεν σημαίνει μόνο κριτική εναντίον της καθημερινής ζωής. Σημαίνει και κριτική που ασκεί η ίδια η καθημερινή ζωή,[29] αφού η καθημερινή ζωή είναι ταυτόχρονα και το πεδίο όπου αίρονται οι θεαματικές περισπάσεις και οι συμβιβασμοί και αποκαλύπτεται ο ψευδαισθησιακός τους χαρακτήρας.

Ένα κίνημα που προσβλέπει στην κατάργηση της κοινωνίας του εμπορεύματος δεν μπορεί να περάσει κατευθείαν σ' ένα πρόγραμμα *θετικό*. Η αίσθηση ότι παρασυρόμαστε σε μια πορεία προς την άβυσσο δεν οδηγεί απαραίτητα σε μια προοπτική μετασχηματισμού του συστήματος. Η αντίδραση μπορεί να συνίσταται στο «ο θάνατός σου η ζωή μου» –αυτή υπήρξε ως τώρα τουλάχιστον η πιο συνηθισμένη αντίδραση– ή ακόμη σε μια «στράτευση» ψυχρή και ηθικολογική, η οποία στο κάτω-κάτω της γραφής κάθε άλλο παρά ξεπερνά τη θεαματική λογική: «Μας τα 'παν κι άλλοι» (πράσινοι βουλευτές, αντάρτες στον Τρίτο Κόσμο, ανθρωπιστικές οργανώσεις, μελετητές της κριτικής θεωρίας, ριζοσπάστες

θόν, ούτε εορτάζει τη σύγχρονη καθημερινότητα ως το πρώτο βήμα προς τη μελλοντική απελευθέρωση. Επιμένει στις δυνατότητες που δημιουργεί η ίδια η εμπορευματική κοινωνία, όσο κι αν παραμένουν αναξιοποίητες.

[28] *Internationale Situationniste*, τχ. 6 (1961), *Το Ξεπέρασμα της Τέχνης*, σ. 204.

[29] *ό. π.*, σσ. 206-207.

στοχαστές…). Μια καθημερινή ζωή απαλλαγμένη από κάθε φετιχισμό, που δεν προβάλλει τις πραγματικές της δυνατότητες έξω από το ίδιο της το πεδίο: Ιδού ένας στόχος ικανός να διατηρήσει τον ενθουσιασμό και το πάθος, χωρίς τα οποία καμία συνειδητή ιστορική χειρονομία δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Η δυνατότητα όλων μέρα με τη μέρα να δημιουργούν τη δική τους ιστορία: Αυτό είναι το σημείο συνάντησης των διάφορων κριτικών προσεγγίσεων του θεάματος και της εμπορευματικής κοινωνίας, το σημείο ξεπεράσματος όλων των διαχωρισμών. «Το επαναστατικό προλεταριάτο πρέπει να απαρνηθεί οτιδήποτε ξεπερνά την καθημερινή ζωή, ή μάλλον οτιδήποτε προφασίζεται πως την ξεπερνά: το θέαμα, την “ιστορική” χειρονομία, τις “ιστορικές” φράσεις, το “μεγαλείο” των ηγετών, το μυστήριο των εξειδικεύσεων, την “αθανασία” της τέχνης και του νοήματός της που ορίζεται εξωτερικά προς τη ζωή»,[30] δήλωνε ο Ντεμπόρ το 1961. Με τη διαφορά όμως ότι δεν καταδικάζει, μ’ ένα πνεύμα μοντέρνας ή μεταμοντέρνας ηττοπάθειας, το «μεγαλείο» ή τις «ιστορικές χειρονομίες» καθεαυτά, ούτε και τα υποτιμά. Αντίθετα, θέλει να τα πραγματοποιήσει *εντός της καθημερινότητας*. Ο Ντεμπόρ δίνει ένα –σπάνιο και εκκεντρικό έστω– παράδειγμα με τη ζωή του. Με το δίκιο του λοιπόν έλεγε: «[Ό]λες οι ιδέες είναι κενές όταν το μεγαλείο παύει να βρίσκεται στην καθημερινή ζωή».[31]

---

[30] *ό. π.*, σσ. 211-212.

[31] Guy Debord (1990), *In girum imus nocte et consumimur igni*, μτφ. Ανδρέας Βαρίκας, εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα 1995, σ. 97.

Κεφάλαιο ΙΙ

Sic transit gloria artis
Το τέλος της τέχνης στον Αντόρνο και τον Ντεμπόρ

Σήμερα είναι μάλλον δύσκολο να αρνηθούμε ότι το «τέλος της τέχνης», που τη δεκαετία του εξήντα κάποιοι διακήρυτταν εκκωφαντικά και έκτοτε πολλοί επαναλαμβάνουν με ζήλο, έχει πράγματι επέλθει, βέβαια «όχι μ' έναν κρότο, αλλά μ' έναν λυγμό», όπως λέει ο T. S. Elliott. Για πάνω από εκατό χρόνια η τέχνη αναπτυσσόταν με την αδιάκοπη διαδοχή μορφολογικών νεωτερισμών και πρωτοποριών που διεύρυναν συνεχώς τα όρια της δημιουργικότητάς της.

Η τελευταία περίοδος της φαινομενικής της δόξας έληξε στις αρχές της δεκαετίας του εβδομήντα, οπότε και έπαψαν να εμφανίζονται νέες πρωτοποριακές τάσεις. Έκτοτε, το μόνο που συναντούμε είναι ανακυκλώσεις μεμονωμένων και εκφυλισμένων θραυσμάτων της τέχνης του παρελθόντος. Η υποψία ότι η μοντέρνα τέχνη έχει εξαντληθεί έχει αρχίσει να επηρεάζει ακόμη και τους άλλοτε ορκισμένους αντιπάλους της θέσης ότι το «τέλος της τέχνης» επήλθε. Το λιγότερο που μπορούμε να πούμε είναι ότι εδώ και δεκαετίες ουδέποτε έχουμε γίνει μάρτυρες οποιασδήποτε καλλιτεχνικής εκδήλωσης θα μπορούσε να συγκριθεί έστω και απόμακρα με τις μορφολογικές επαναστάσεις που έλαβαν χώρα μεταξύ του 1910 και του 1930. Οι απόψεις φυσικά διίστανται ως προς το αν παράγονται ακόμη αξιόλογα έργα τέχνης ή όχι. Είναι όμως πολύ αμφίβολο αν η τέχνη των τελευταίων χρόνων μπορεί ακόμη να αντιπροσωπεύει για κανέναν «την ευαίσθητη εκδήλωση της Ιδέας», ή έστω μια έκφραση

της παρούσας περιόδου με τρόπο τόσο συνειδητό και συγκεντρωμένο όσο υπήρξαν η λογοτεχνία, οι εικαστικές τέχνες ή η μουσική κατά τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα.

Από την άλλη, η κρίση των «πρωτοποριών» δεν επέφερε την οπισθοδρόμηση που πάντοτε επιθυμούσαν οι κόλακές τους. Φαίνεται μάλιστα πως η κρίση της τέχνης στο σύνολό της, τόσο ως προς τη μορφολογική της γλώσσα όσο και ως προς τις ικανότητές της, αποτελεί συνειδητή έκφραση της κοινωνικής ανάπτυξης. Γίνεται ολοένα και πιο προφανές ότι δεν πρόκειται για μια στιγμιαία εμπλοκή ή μία απλή κρίση της έμπνευσης, αλλά τουλάχιστον για το τέλος ενός συγκεκριμένου τύπου σχέσης μεταξύ τέχνης και κοινωνίας, μιας σχέσης που διήρκεσε για πάνω από έναν αιώνα.

Έκτοτε, βέβαια, και κείμενα γράφτηκαν και δημοσιεύτηκαν, και πίνακες ζωγραφίστηκαν και εκτέθηκαν, και πειράματα έγιναν με τις δήθεν νέες μορφές έκφρασης του βίντεο και της *performance art*. Αυτό όμως δεν αρκεί για να θεωρούμε την ύπαρξη της τέχνης αυτονόητη, σαν την ύπαρξη του οξυγόνου, πράγμα που κάνει κατά κόρον η σύγχρονη αισθητική. Μήπως η σημερινή συνέχιση της καλλιτεχνικής παραγωγής δεν είναι παρά ένας αναχρονισμός, μία υπόθεση ξεπερασμένη από την πραγματική κοινωνική εξέλιξη;

Η φορμαλιστική και πρωτοποριακή τέχνη μεταξύ του 1850 και του 1930 υπήρξε κυρίως μια διαδικασία καταστροφής των παραδοσιακών μορφών, παρά οικοδόμησης νέων μορφών. Επιτελούσε δηλαδή μια λειτουργία εγγενώς κριτική. Παρακάτω θα επιχειρήσω να καταδείξω ότι η κριτική αυτή λειτουργία ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τη γεμάτη συγκρούσεις φάση κατά την οποία εδραιωνόταν η κοινωνικοποίηση μέσω της αξίας, ενώ η σαρωτική νίκη της αξίας και η τελική της κρίση, την οποία βιώνουμε σήμερα, έχει τραβήξει το χαλί κάτω από τα πόδια των επιγόνων της πρωτοπορίας. Έτσι, στους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες δεν απομένει πια καμία δυνατότητα κριτικής, άσχετα με τις υποκειμενικές τους προθέσεις.

Αυτό θα επιχειρήσω να καταδείξω μέσα από μια συγκριτική ανάλυση των θεωριών του Τέοντορ Β. Αντόρνο και του Γκυ Ντεμπόρ. Και οι δύο συγγραφείς ανήκουν στους ελάχιστους προγόνους της κριτικής τής αξίας. Χρησιμοποιούν

κι οι δυο, κυρίως μάλιστα ο Ντεμπόρ, τις κάπως θολές και πάντως αμιγώς φιλοσοφικές έννοιες της «αλλοτρίωσης» και της «πραγμοποίησης»[1] και αντιλαμβάνονται ταυτόχρονα από τη μια το άδειασμα της ζωής ως συνέπεια του θριάμβου της μορφής της αξίας και από την άλλη τη μετατροπή της οικονομίας από μέσο σε σκοπό και τη δικτατορία της οικονομίας επί όλων των πεδίων της ζωής (παρότι η δεύτερη εξέλιξη αποτελεί μάλλον συνέπεια και εκδήλωση της πρώτης). Η κάπως δύσκολη, είναι αλήθεια, ορολογία δεν θα έπρεπε να επισκιάζει τον γόνιμο τρόπο με τον οποίο και οι δύο συγγραφείς μιλούν, στις αναλύσεις τους για τη μοντέρνα τέχνη, για την έννοια της αντίφασης ανάμεσα στις *δυνατές χρήσεις* των παραγωγικών δυνάμεων αφενός και αφετέρου τη λογική της αυτοαξιοθέτησης (*autovalorisation*) του κεφαλαίου. Και οι δύο πιστεύουν ότι η μοντέρνα τέχνη –ειδικότερα μάλιστα: η μορφολογική εξέλιξη της μοντέρνας τέχνης– μπορούσε να αποτελέσει αίτημα εναντίωσης στην αλλοτρίωση και στη λογική της ανταλλαγής.

Ωστόσο, ο Αντόρνο και ο Ντεμπόρ τη δεκαετία του εξήντα εκφράζουν δύο διαμετρικά αντίθετες θεωρητικές συλλήψεις του «τέλους της τέχνης». Ο πρώτος υπερασπίστηκε την τέχνη εναντίον εκείνων που ήθελαν να την «υπερβούν» χάριν μιας ευθείας επίθεσης στην πραγματικότητα, ή εκείνων που έκαναν κήρυγμα υπέρ της «στρατευμένης» τέχνης. Την ίδια εποχή, ο Ντεμπόρ δήλωνε ότι είχε έρθει επιτέλους η στιγμή *να πραγματωθεί μέσα στη ζωή* ό,τι μέχρι τότε *η τέχνη μπορούσε μόνον να υποσχεθεί*. Αντιλαμβάνεται την άρνηση της τέχνης μέσω της υπέρβασης του διαχωρισμού της από τις υπόλοιπες σφαίρες της ζωής ως *συνέχεια* της κριτικής λειτουργίας της μοντέρνας τέχνης. Αντίθετα, για τον Αντόρνο ο ίδιος ακριβώς ο διαχωρισμός της τέχνης από την υπόλοιπη ζωή εγγυάται τον κριτικό της ρόλο. Παρακάτω θα προσπαθήσω να εξηγήσω γιατί οι δύο συγγραφείς, παρά το κοινό τους σημείο αφετηρίας, καταλήγουν σε τόσο διαφορετικά μεταξύ τους συμπεράσματα. Θα καταδείξω ότι και ο Αντόρνο, άθελά του ίσως, καταλήγει στη θέση της σταδια-

---

[1] Πρβλ. την απόδοση του όρου *Reifikation* ως *εκπραγμάτιση,* που προτιμά ο μεταφραστής του Αντόρνο Λευτέρης Αναγνώστου. (*Σ.τ.μ.*)

κής εξουθένωσης της τέχνης.

Όσο κι αν έχει αναπτυχθεί ιδιαίτερα το ενδιαφέρον για το έργο του τα τελευταία χρόνια,[2] ο Ντεμπόρ παραμένει λιγότερο γνωστός από τον Αντόρνο. Γι' αυτό θα παρουσιάσουμε παρακάτω συνοπτικά τις θεωρίες του.

Με τη λέξη *αλλοτρίωση* οι δύο συγγραφείς δεν εννοούν απλώς τη δυσφορία των εμπειρικών υποκειμένων απέναντι στη «σύγχρονη ζωή», δηλαδή την αυτονόμηση των δυνάμεων που διαμορφώνονται στην κοινωνία ως συνέπεια της λογικής τής ανταλλακτικής αξίας. Ο Ντεμπόρ ορίζει το θέαμα μεταξύ άλλων ως την «οικονομία που αναπτύσσεται για τον εαυτό της» και η οποία έχει «πλήρως υποτάξει» τους ανθρώπους (ΚτΘ §16), πράγμα που σημαίνει ότι «οι ίδιες οι δυνάμεις που μας έχουν διαφύγει, μας επιδεικνύονται σε όλη τους την ισχύ» (ΚτΘ §31). Στο υψηλότατο αυτό στάδιο της αποξένωσης, η πραγματική ζωή στερείται ολοένα και περισσότερο της ποιότητάς της, κατακερματίζεται, ενώ οι *εικόνες* αυτής της ζωής διαχωρίζονται από αυτήν και συγκροτούν μια νέα ενότητα. Η ενότητα αυτή, το θέαμα με τη στενότερη έννοια του όρου, ξεκινά μία ζωή αυτονομημένη. Όπως και στη θρησκεία, η δραστηριότητα και οι δυνατότητες του καθένα και της κοινωνίας εμφανίζονται εντελώς αποκομμένες από τους φορείς τους. Δεν τοποθετούνται πλέον στο επέκεινα, αλλά στην επίγεια κατάσταση. Το άτομο είναι αποκομμένο από οτιδήποτε το αφορά, και μπορεί να συνάψει σχέσεις μόνο με τη διαμεσολάβηση εικόνων, τις οποίες άλλοι έχουν επιλέξει και στρεβλώσει για δικούς τους σκοπούς. Ο φετιχισμός του εμπορεύματος που περιέγραψε ο Μαρξ συνίσταται στη μετατροπή των σχέσεων μεταξύ ανθρώπων σε σχέσεις μεταξύ πραγμάτων. Τώρα μετατρέπονται, για τον Ντεμπόρ, σε σχέσεις μεταξύ εικόνων. Ο υποβιβασμός της κοινωνικής ζωής από το *είναι* στο *έχειν* προχωρά με τον περαιτέρω υποβιβασμό τού *έχειν* στο *φαίνεσθαι*.

Παρά τα κοινά τους αυτά στοιχεία, ο Αντόρνο και ο

[2] Στη Γερμανία λιγότερο απ' όσο στη Γαλλία, όπου η επανέκδοση των σημαντικότερων έργων του από τις εκδόσεις Gallimard το 1992 είχε έντονη απήχηση, ή απ' όσο στην Ιταλία, όπου τα τελευταία χρόνια έχουν εκδοθεί τουλάχιστον οκτώ βιβλία των ίδιων των καταστασιακών ή σχετικά με αυτούς.

Ντεμπόρ διαφωνούν κάθετα όσον αφορά στο ρόλο της τέχνης. Από τις αρχές της δεκαετίας του πενήντα, ο Ντεμπόρ θεωρούσε ότι η τέχνη ήταν *ήδη νεκρή* και ότι έπρεπε να ξεπεραστεί. Μια νέα μορφή ζωής και επαναστατικής δραστηριότητας μπορούσε να πραγματώσει το περιεχόμενο της μοντέρνας τέχνης.

Οι Θέσεις 180-191 της *Κοινωνίας του Θεάματος* παρέχουν μία εξήγηση για τον άλλοτε σπουδαίο ρόλο της τέχνης, τον οποίο ωστόσο δεν μπορεί να παίξει πια. Εκεί ο Ντεμπόρ αναπτύσσει τη θεμελιώδη αντίφαση της τέχνης: Σε μια κοινωνία κατακυριευμένη από τους διαχωρισμούς, ευθύνη της τέχνης είναι να αναπαριστά τη χαμένη ενότητα και την κοινωνική ολότητα.

Όπως όμως είναι προφανώς αντιφατική η ιδέα ότι ένα μέρος του όλου μπορεί να αντικαταστήσει το όλον, έτσι είναι αντιφατική και η κουλτούρα όταν αποτελεί αυτόνομη σφαίρα. Στο ρόλο της ως υποκατάστατου της χαμένης ολότητας της κοινωνίας –του διαλόγου, της ενότητας των ποικίλων στιγμών της ζωής–, η τέχνη οφείλει να αρνηθεί να είναι απλώς η *εικόνα* των ελλείψεων αυτών της κοινωνίας.

Η κοινωνία έχει αναθέσει την επικοινωνία στη σφαίρα της κουλτούρας. Με τη σταδιακή όμως διάλυση των παραδοσιακών κοινοτήτων, από την αρχαία αγορά ως τις εργατικές γειτονιές, που υπήρξαν τα κατεξοχήν φυτώρια της επικοινωνίας, η τέχνη έχει καταντήσει να καταγράφει πλέον την *αδυνατότητα* της επικοινωνίας.

Η διαδικασία της καταστροφής των μορφολογικών αξιών, που ανέλαβαν καλλιτέχνες από τον Baudelaire ως τον Joyce και τον Malevich, μαρτυρεί την άρνηση της τέχνης να αποτελέσει τη μυθοπλαστική γλώσσα μιας ανύπαρκτης πλέον κοινότητας. Ταυτόχρονα, μαρτυρεί την ανάγκη να ανακαλύψουμε εκ νέου μια κοινή γλώσσα, τη γλώσσα του πραγματικού «διαλόγου» (ΚτΘ §187).

Η μοντέρνα τέχνη έφθασε στην ακμή και την τελείωσή της με τους ντανταϊστές και τους σουρεαλιστές. Οι ντανταϊστές και οι σουρεαλιστές, «σύγχρονοι της τελευταίας μεγάλης επίθεσης του επαναστατικού προλεταριακού κινήματος» (ΚτΘ §191), επιχείρησαν, έστω ανολοκλήρωτα, να καταργήσουν και ταυτόχρονα να πραγματώσουν την τέχνη.

Η διπλή ήττα των πολιτικών και των αισθητικών πρωτοποριών της μεσοπολεμικής περιόδου σήμανε και το τέλος της «ενεργητικής» φάσης της παρακμής της τέχνης.[3] Η τέχνη είχε φτάσει τώρα στο ίδιο σημείο όπου είχε φτάσει η φιλοσοφία με τον Hegel, τον Feuerbach και τον Μαρξ. Αντιλαμβανόταν πλέον τον εαυτό της ως μια μορφή αλλοτρίωσης, ως προβολή της ανθρώπινης δραστηριότητας σε μια ξεχωριστή οντότητα.

Έκτοτε, όποιος επιθυμεί να μείνει πιστός στο πραγματικό *νόημα* της κουλτούρας, δεν μπορεί παρά να την αρνηθεί *ως* κουλτούρα και να την πραγματώσει στη θεωρία και την πράξη της κριτικής τής κοινωνίας. Έτσι λοιπόν, η παρακμή των τεχνών συνεχίστηκε και μετά το 1930, η σημασία της όμως είχε αλλάξει.

Η αυτοκαταστροφή του παλιού ιδιώματος, από τη στιγμή που αποκόπηκε από την ανάγκη να βρει μια νέα γλώσσα, αφομοιώθηκε στο όνομα της «υπεράσπισης της ταξικής εξουσίας» (ΚτΘ §184). Η αδυνατότητα κάθε επικοινωνίας αναγνωρίστηκε ως αυταξία, τη χαιρέτιζαν με χαρά ή την αποδέχονταν ως γεγονός δεδομένο και αυτονόητο.

Οι αναβιώσεις της μορφολογικής καταστροφής της τέχνης, όπως ήταν το Θέατρο του Παραλόγου, το νέο μυθιστόρημα, η νέα αφηρημένη ζωγραφική, ή η ποπ αρτ, δεν εξέφραζαν πλέον την ιστορική διάλυση της κοινωνικής τάξης πραγμάτων. Οι τάσεις αυτές δεν σήμαιναν πια τίποτε πέρα από μια ξερή απομίμηση του υπάρχοντος και μάλιστα επενδεδυμένη με την αντικειμενική κατάφαση μιας ωμής «διακήρυξης ότι η διάλυση του επικοινωνήσιμου έχει κι αυτή τη χάρη της» (ΚτΘ §192).

Και ο Αντόρνο αναγνωρίζει ότι η τέχνη, αυτονομημένη και διαχωρισμένη από κάθε πρακτική λειτουργία, δεν είναι πια άμεσο «κοινωνικό γεγονός» και έχει πλήρως αποκοπεί από τη «ζωή». Για τον Αντόρνο, ωστόσο, αυτός είναι και ο μόνος τρόπος να δημιουργηθεί μια τέχνη γνήσια ανταγωνιστική προς την κοινωνία. Η αστική κοινωνία έχει γεννήσει μια τέχνη που είναι *αναγκαστικά* ανταγωνιστική προς τον εαυτό της, ασχέτως του εκάστοτε περιεχομένου της τέχνης. Η

---

[3] *Internationale Situationniste*, τχ. 1 (1958), σ. 14.

τέχνη φτάνει έτσι στο σημείο να αμφισβητεί τον ίδιο της τον εαυτό και να παρουσιάζει «σημάδια τύφλωσης». Ο Αντόρνο παραδέχεται ότι η τέχνη βρίσκεται σε τόσο οξεία κρίση, που δεν είναι καν δεδομένο το δικαίωμά της να υπάρχει (ΑΘ 13).[4] Συμπεραίνει λοιπόν ότι «η εξέγερση της τέχνης (…) μετατράπηκε σε εξέγερση της τέχνης κατά της τέχνης» (ΑΘ 17). Όταν ισχυρίζεται ότι «η εποχή της τέχνης έχει παρέλθει, λένε, καιρός να πραγματωθεί το πραγματικό της περιεχόμενο» (ΑΘ 426), συμφωνεί άραγε με τις απόψεις του Ντεμπόρ; Ασφαλώς και όχι, αφού ολοκληρώνει τη φράση του αποκαλώντας την ετυμηγορία αυτή ολοκληρωτική. Ο Αντόρνο δεν φαίνεται να είχε την ευκαιρία να γνωρίσει τις ιδέες των καταστασιακών και να συνομιλήσει μαζί τους. Ακόμη κι αν είχε, το πιθανότερο είναι ότι θα συμψήφιζε την κριτική της τέχνης που ασκούσε η Καταστασιακή Διεθνής με την κριτική των διαδηλωτών του ’68, τους οποίους μεμφόταν για «ενθουσιασμό μπρος στις οδομαχίες, στη νέα αυτή μορφή του Ωραίου» και για προτίμηση στην τζαζ και το ροκ εντ ρολ αντί για τον Beethoven (ΑΘ 540). Παρότι θεωρούσε μια τέτοια επίθεση εναντίον της τέχνης πολύ λιγότερο πρωτότυπη απ’ όσο πίστευαν οι υποστηρικτές της (ΑΘ 541**)**, έβρισκε ωστόσο ότι ήταν επικίνδυνη, ότι εξέφραζε μιαν αδυναμία του εγώ, μια ανικανότητα για μετουσίωση και επιπλέον μια έλλειψη ταλέντου που όχι μόνον «δεν υπερέβαιναν την κουλτούρα, αλλά παρέμεναν κατώτερά της» (ΑΘ 426).

Ο Αντόρνο δεν αναγνωρίζει την επίθεση αυτή εναντίον της τέχνης ως επίθεση εναντίον του κοινωνικού και αισθητικού κατεστημένου, συνεπώς δεν την κατακρίνει γι’ αυτό. Αντίθετα, κατά τη γνώμη του η επίθεση αυτή βρίσκεται σε απόλυτη αρμονία με το κατεστημένο και μάλιστα με τις χειρότερες τάσεις του. Η κατάρρευση της τέχνης με τέτοια κριτήρια θα ήταν για τον Αντόρνο χειρονομία κομφορμιστική, αφού η κατάργηση της τέχνης σε μια μισοβαρβαρική κοινωνία που τείνει προς τον πλήρη εκβαρβαρισμό αποτελεί ουσιαστικά σύμμαχο της βαρβαρότητας (ΑΘ 427). Η επιθυμία να

---

[4] Theodor W. Adorno (1970), *Αισθητική Θεωρία*, μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000· στο εξής μέσα στο κείμενο: ΑΘ. [Συμβουλεύομαι εδώ και στη συνέχεια τη μετάφραση αυτή, με ορισμένες διαφοροποιήσεις. (*Σ.τ.μ.*)]

πραγματωθεί η αλήθεια ή η απόλαυση που ενυπάρχουν στην τέχνη άμεσα, στο κοινωνικό πεδίο, δεν αντιμάχεται διόλου τη λογική της ανταλλαγής, η οποία απαιτεί από την τέχνη, όπως και από οτιδήποτε άλλο, κάποιο χρηστικό όφελος.

Για τον Αντόρνο, η τέχνη, ακόμη και η ερμητική τέχνη, ακόμη και η «τέχνη για την τέχνη», εξαιτίας ακριβώς της αυτονομίας και του αντικοινωνικού της χαρακτήρα, πάντοτε ενσαρκώνει την κοινωνική κριτική. Μιλά απερίφραστα για τον ανταγωνιστικό χαρακτήρα της τέχνης προς την κοινωνία, χαρακτήρα που της προσδίδει η ίδια της η αυτονομία.

Παρομοίως, για τον Αντόρνο, ό,τι είναι γνήσιο, ό,τι δηλαδή είναι δομημένο σύμφωνα με τους δικούς του νόμους, ασκεί εγγενώς μία σιωπηλή κριτική (ΑΘ 382-383). Το έργο τέχνης οφείλει την κριτική αυτή λειτουργία στο γεγονός ότι δεν έχει κάποια χρηστικότητα, δεν εξυπηρετεί δηλαδή ούτε στην ανάπτυξη της γνώσης ούτε στην άμεση ικανοποίηση ούτε σε κάποια άμεση πρακτική παρέμβαση – ο Αντόρνο αρνείται να υποβιβάσει την τέχνη σε οποιονδήποτε απ' αυτούς τους σκοπούς. «Μόνο ό,τι δεν υπάγεται στην αρχή της ανταλλαγής μπορεί να εκπροσωπήσει την απελευθέρωση από την κυριαρχία. Μόνο το άχρηστο μπορεί να εκπροσωπήσει την παραγνωρισμένη αξία χρήσης. Τα έργα τέχνης είναι οι πληρεξούσιοι των πραγμάτων που δεν έχουν διαβρωθεί από την αξία της ανταλλαγής» (ΑΘ 385).

Όπως είδαμε, Αντόρνο και Ντεμπόρ φτάνουν σε αντίθετα συμπεράσματα σχετικά με το τέλος της τέχνης. Πώς εξηγείται αυτό, όταν και οι δύο εκκινούν από την ίδια αφετηρία; Και οι δύο διαπιστώνουν ότι η αντίφαση μεταξύ των δυνάμεων παραγωγής και των σχέσεων παραγωγής ισχύει και στο πεδίο της τέχνης. Παρά τις διαφορές τους, και οι δύο τοποθετούνται με τον ίδιο τρόπο απέναντι στις δυνατότητες της οικονομικής και τεχνολογικής ανάπτυξης. Κανείς από τους δύο δεν εξιδανικεύει ή δεν απορρίπτει την εξέλιξη αυτή – αντίθετα, τη θεωρούν προϋπόθεση μιας απελευθερωμένης κοινωνίας που τελικά θα αυτοκαταργηθεί: «ο θρίαμβος της οικονομίας ως ανεξάρτητης δύναμης σημαίνει και την αναπόφευκτη κατάρρευσή της, αφού αποδέσμευσε δυνάμεις οι οποίες θα καταστρέψουν τελικά την *οικονομική αναγκαιότητα* που αποτέλεσε το σταθερό θεμέλιο των προηγούμενων

κοινωνιών» (ΚτΘ §51).

Η ανάπτυξη των δυνάμεων παραγωγής έχει προοδεύσει σε βαθμό που να επιτρέπει στην ανθρωπότητα να εξέλθει από αυτό που ο Αντόρνο αποκαλεί «τυφλή αυτοσυντήρηση» και οι καταστασιακοί «επιβίωση» και να προχωρήσει επιτέλους στην πραγμάτωση της αυθεντικής ζωής. Την εξέλιξη αυτήν εμποδίζουν οι σχέσεις παραγωγής, με άλλα λόγια η κοινωνική τάξη πραγμάτων. Κατά τον Αντόρνο, «δεδομένου του επιπέδου των δυνάμεων παραγωγής, η γη θα μπορούσε εδώ και τώρα να είναι παράδεισος» (ΑΘ 33) και αντ' αυτού εξελίσσεται σε «υπαίθρια φυλακή».[5] Οι σχέσεις παραγωγής, οι οποίες στηρίζονται στην ανταλλαγή, καταδικάζουν την κοινωνία στην αέναη υποταγή στις απαιτήσεις της επιβίωσης και δημιουργούν αυτό που ο καταστασιακός Raoul Vaneigem αποκαλεί έναν κόσμο όπου «η εγγύηση ότι δεν θα πεθάνουμε της πείνας παρέχεται με τίμημα τον κίνδυνο να πεθάνουμε από ανία».[6]

Ο υποβιβασμός της ζωής σε απλή επιβίωση θα έπρεπε επίσης να γίνει αντιληπτός με μια έννοια ευρύτερη, ως υπαγωγή του περιεχομένου της ζωής σε εξωτερικές ανάγκες. Ένα παράδειγμα είναι η άρνηση των πολεοδόμων να ασκήσουν μια πραγματικά διαφορετική αρχιτεκτονική με τη δικαιολογία ότι «οι άνθρωποι χρειάζονται μια στέγη πάνω από το κεφάλι τους»[7] και ότι «χρειαζόμαστε επειγόντως πολλές νέες κατοικίες». Όπως το έθεσαν οι καταστασιακοί το 1963: «Το παλιό σχήμα της αντίφασης παραγωγικών δυνάμεων - παραγωγικών σχέσεων δεν σημαίνει ότι η καπιταλιστική παραγωγή καταντά στάσιμη, ανίκανη να συνεχίσει να αναπτύσσεται και συνεπώς καταδικασμένη να καταρρεύσει αυτομάτως σε μικρό χρονικό διάστημα. Η αντίφαση παραγωγικών δυνάμεων - παραγωγικών σχέσεων καταδικάζει την ποταπή κι επικίνδυνη ανάπτυξη που επιβάλλει η αυτορρύθμιση της καπιταλιστικής παραγωγής, σε σχέση με τη δυνατότητα

---

[5] Theodor W. Adorno, *Prismen* (1955) Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1976, σ. 30.

[6] Raoul Vaneigem (1967), *Η Επανάσταση της Καθημερινής Ζωής*, μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας, Άκμων, Αθήνα χ.χ., σ. 10. [μτφ. τροποποιημένη (*Σ.τ.μ.*)]

[7] *Internationale Situationniste,* τχ. 6 (1961), *Το Ξεπέρασμα της Τέχνης*, σ. 196.

μιας μεγαλειώδους ανάπτυξης που θα στηριζόταν στη σημερινή οικονομική υποδομή. Αυτήν την καταδίκη πρέπει να εκτελέσουμε χρησιμοποιώντας τ' απαιτούμενα όπλα».[8]

Η οικονομία και οι οργανωτές της έχουν επιτελέσει μια χρήσιμη λειτουργία. Απελευθέρωσαν την κοινωνία από τις «φυσικές πιέσεις», μα η κοινωνία πρέπει να απελευθερωθεί απ' αυτούς τους «ελευθερωτές» (ΚτΘ §40). Οι σύγχρονες κοινωνικές ιεραρχίες, για να αυτοαναπαραχθούν, εξασφαλίζουν την επιβίωση μα αποκλείουν τη ζωή.

Ο Αντόρνο και ο Max Horkheimer γράφουν με τη σειρά τους ότι «υποτάσσοντας ολόκληρη τη ζωή στις απαιτήσεις της συντήρησής της, η δικτατορική μειονότητα εγγυάται, μαζί με την ασφάλεια, τη διατήρηση του όλου καθεστώτος».[9] Ολόκληρη η *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* περιστρέφεται γύρω από το γεγονός ότι ο Λόγος (*ratio*) αποτυγχάνει να ξεδιπλώσει τις απελευθερωτικές του δυνατότητες. Από την αρχή βρίσκεται αντιμέτωπος με τις πανίσχυρες δυνάμεις της φύσης και ως εκ τούτου αναγκάζεται να επικεντρώσει όλη του την προσοχή στο να πολεμήσει και να καθυποτάξει τούτες τις δυνάμεις.

Ο αγώνας αυτός συνεχίζεται ακόμη κι όταν η βιολογική επιβίωση δεν απειλείται πια, και υποβάλλει την ανθρωπότητα σε νέους ζυγούς, οι οποίοι δεν είναι τώρα φυσικής αλλά κοινωνικής προέλευσης. «Όσο περισσότερο όμως ο αστικός καταμερισμός της εργασίας ενθαρρύνει τη διαδικασία της αυτοσυντήρησης, τόσο έχει ανάγκη την αυτο-αποξένωση των ανθρώπων, οι οποίοι πρέπει τώρα να ρυθμίσουν το σώμα και την ψυχή τους σύμφωνα με τους κανόνες που διέπουν την κατασκευή των μηχανών, ως να ήταν και οι ίδιοι τεχνικά κατασκευάσματα» (ΔΔ 47).

Η γιγάντια συσσώρευση του πλούτου δεν αρκεί για να γίνει πλουσιότερη η ζωή, επιχειρηματολογεί ο Αντόρνο. «Η ανθρωπότητα που δεν γνωρίζει πλέον τη σπάνη θα αρχίσει

---

[8] *Internationale Situationniste,* τχ. 8 (1963), *Το Ξεπέρασμα της Τέχνης*, σ. 270.

[9] Max Horkheimer και Theodor Adorno (1944), *Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, μτφ. Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα 1986, σ. 48-49· στο εξής μέσα στο κείμενο: ΔΔ. [Συμβουλεύομαι εδώ και στη συνέχεια τη μετάφραση αυτή, με ορισμένες διαφοροποιήσεις. (*Σ.τ.μ.*)]

να αντιλαμβάνεται τον απατηλό και μάταιο χαρακτήρα όλων των διακανονισμών που έχουν γίνει ως τώρα με στόχο να απαλλαγούμε από τη σπάνη, διακανονισμοί που χρησιμοποίησαν τον πλούτο για να αναπαράγουν τη χρεία σε μεγαλύτερη κλίμακα.»[10] Ο Ντεμπόρ λέει πάνω-κάτω το ίδιο πράγμα: «Ο λόγος για τον οποίο δεν υπάρχει τίποτε πέρα από την υποβοηθούμενη επιβίωση και δεν υπάρχει φραγμός και τέλος στην ανάπτυξή της, είναι ότι η ίδια η επιβίωση ανήκει στη σφαίρα της σπάνης: Μπορεί να διακοσμήσει τη φτώχεια, δεν μπορεί όμως να την ξεπεράσει» (ΚτΘ §44). Στην κριτική τους στον τυφλό μηχανισμό των κανόνων της οικονομίας και στη συζήτηση για την αναγκαιότητα να τεθούν υπό συνειδητό έλεγχο οι πραγματικές δυνατότητες της κοινωνίας, Αντόρνο και Ντεμπόρ συχνά έχουν κοινά σημεία αναφοράς. Γράφει, για παράδειγμα, ο Ντεμπόρ: «Μέχρι η κοινωνία να ανακαλύψει ότι η οικονομία αποτελεί συνάρτησή της, η οικονομία έχει καταφέρει να γίνει η κοινωνία συνάρτηση της οικονομίας. Όπου υπήρχε οικονομικό *id*, εκεί θα υπάρξει *ego*» (ΚτΘ §52), ενώ ο Αντόρνο αποδίδει μια συγκρίσιμη συνειδησιακή αφύπνιση στην τέχνη: «Όπου είναι τώρα το *id*, εκεί θα είναι το *ego*, λέει η μοντέρνα τέχνη μαζί με τον Freud».[11]

Ολόκληρη η αισθητική του Αντόρνο προϋποθέτει την ιδέα ότι η αντίφαση μεταξύ των δυνατοτήτων των παραγωγικών δυνάμεων και της πραγματικής τους χρήσης εντοπίζεται και στην τέχνη. Σαφώς και μπορούμε να μιλήσουμε για «αισθητικές δυνάμεις παραγωγής», αφού και η τέχνη αποτελεί μορφή κυριαρχίας πάνω στη φύση, πάνω στα αντικείμενα: Δεν τα αφήνει όπως τα βρήκε, αλλά χρησιμοποιεί μεθόδους και τεχνικές, τις οποίες σταδιακά εκλεπτύνει και βελτιώνει, έτσι ώστε να τα μεταμορφώσει. Αυτό ισχύει ακόμη περισσότερο στην περίπτωση της μοντέρνας τέχνης, η οποία δεν περιορίζεται στο να αντιγράφει την πραγματικότητα, μα την αναδομεί πλήρως σύμφωνα με τους δικούς της κανόνες. Αρ-

[10] Theodor W. Adorno (1951), *Minima Moralia*, μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σ. 249. [Συμβουλεύομαι εδώ και στη συνέχεια τη μετάφραση αυτή, με ορισμένες διαφοροποιήσεις. (*Σ.τ.μ.*)]

[11] Theodor W. Adorno (1972), *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1989, σ. 444.

κεί να θυμηθούμε την κυβιστική ή την αφηρημένη ζωγραφική, ή την άρση των κανόνων της κανονικής εμπειρίας στη μοντέρνα λογοτεχνία. Η κυριαρχία επί των αντικειμένων στην τέχνη δεν έχει στόχο να καθυποτάξει τη φύση, αλλά να την ανασυστήσει: «Κυριαρχώντας στο κυρίαρχο, η τέχνη αναθεωρεί ριζικά την κυριαρχία επί της φύσης». Ως «η κοινωνική αντίθεση προς την κοινωνία» (ΑΘ 24), η τέχνη προσφέρει στην κοινωνία παραδείγματα δυνατών χρήσεων των μέσων της, που θα της επέτρεπαν να συσχετιστεί με την πραγματικότητα με τρόπο μη κυριαρχικό και μη βίαιο. «Με την ύπαρξή τους και μόνον, τα έργα τέχνης καταδεικνύουν την ύπαρξη του μη υπαρκτού και με αυτήν την έννοια έρχονται σε σύγκρουση με την πραγματική μη ύπαρξη του μη υπαρκτού» (ΑΘ 148). Ενώ η υλική παραγωγή κατευθύνεται αποκλειστικά προς την ποσοτική συσσώρευση, η τέχνη πρέπει να αντιπροσωπεύει ποιοτικούς στόχους όπως η ευτυχία του ατόμου, την οποία ο επιστημονικός ορθολογισμός θεωρεί «ανορθολογική». Χάρη στην «αχρηστία», δηλαδή τη μη χρηστικότητά της, η επιθυμία της να υπάρχει μόνον δι' εαυτήν και να διαφύγει των νόμων της παγκόσμιας ανταλλαγής απελευθερώνει τη φύση της από το ρόλο της ως απλού εργαλείου ή μέσου. Μόνο μέσα από την μη απτότητα της ύπαρξής της, όχι δηλαδή μέσω του περιεχομένου της, η τέχνη αίρει την εμπειρική πραγματικότητα ως αφηρημένο και οικουμενικό λειτουργικό πλαίσιο (ΑΘ 227-229). Δεν πρόκειται απαραίτητα για διαδικασία συνειδητή. Όσο η τέχνη θα βρίσκεται προσδεδεμένη στους νόμους της ίδιας της τής ανάπτυξης –η ριζοσπαστικοποίηση των πρωτοποριών ήταν ακριβώς μια τέτοια στιγμή–, θα αναπαράγει εντός της το επίπεδο ανάπτυξης των εξωαισθητικών δυνάμεων, χωρίς όμως να υπόκειται στους περιορισμούς τους οποίους επιβάλλουν στις κανονικές συνθήκες οι δυνάμεις παραγωγής. Η τέχνη εκείνη, της οποίας οι τεχνικές παραμένουν οπισθοδρομικές σε σχέση με το σημείο όπου έχουν φτάσει σε μια δεδομένη στιγμή οι καλλιτεχνικές παραγωγικές δυνάμεις, είναι ως εκ τούτου αντιδραστική και αδυνατεί να περιγράψει την πολυπλοκότητα των ζητημάτων της στιγμής εκείνης. Αυτός είναι κι ένας από τους λόγους που ο Αντόρνο καταδικάζει την τζαζ, ισχύει όμως εξίσου και για τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό.

Αντίθετα, η φορμαλιστική τέχνη, πέρα από το οποιοδήποτε «πολιτικό» της περιεχόμενο, εκφράζει την εξέλιξη της κοινωνίας και τις αντιφάσεις της. «Η εκστρατεία ενάντια στον φορμαλισμό αγνοεί το γεγονός ότι η μορφή που δίνεται στο περιεχόμενο είναι από μόνη της ένα στατικό και παγιωμένο περιεχόμενο» (ΑΘ 249). Αγνοεί επίσης το γεγονός ότι «ασύγκριτα βαθύτερες και κοινωνικά πιο σημαντικές εμπειρίες μπορούν να αποτυπωθούν στην τεχνοτροπία ενός πίνακα, απ' ό,τι σε πιστές προσωπογραφίες στρατηγών ή ηρώων της επανάστασης» (ΑΘ 258).

Ο Ντεμπόρ χρησιμοποιεί κι αυτός την έννοια των «αισθητικών παραγωγικών δυνάμεων». Επίσης, αναγνωρίζει κι αυτός μια αναλογία μεταξύ των αισθητικών και των εξωαισθητικών δυνάμεων, αναλογία στην οποία θεμελιώνει την υπεράσπιση της φορμαλιστικής τάσης της τέχνης μέχρι το 1930, ιστορική έκβαση της οποίας ήταν η «αυθυπέρβαση» της τέχνης. Όπως ο Αντόρνο, έτσι και ο Ντεμπόρ θεωρεί την τέχνη αναπαράσταση των κοινωνικών δυνατοτήτων: Αυτό που αποκαλούμε κουλτούρα αντανακλά αλλά και προοιωνίζεται τις δυνατότητες της οργάνωσης της ζωής σε μια δεδομένη κοινωνία.[12]

Όπως ο Αντόρνο, έτσι και ο Ντεμπόρ μιλά για τη σύνδεση μεταξύ της απελευθέρωσης των δυνατοτήτων αυτών, αφενός στην τέχνη και αφετέρου στην κοινωνία: «Είμαστε εγκλωβισμένοι –κι αυτό ισχύει ακόμη και στη σφαίρα της κουλτούρας– στις σχέσεις παραγωγής που αντιτίθενται στην αναγκαία ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων. Οφείλουμε να κατεδαφίσουμε τις παραδοσιακές αυτές σχέσεις, μαζί και τα ιδεολογήματα και τις συνήθειες που αυτές προωθούν».[13]

Το πεδίο των αισθητικών παραγωγικών δυνάμεων είχε πράγματι υποστεί ραγδαία και αναπόφευκτη εξέλιξη, σύμφωνα με την οποία κάθε νεωτερισμός, άπαξ και είχε επιτευχθεί, καθιστούσε άχρηστη την επανάληψή του. Γύρω στα 1955 το

---

[12] Guy Debord (1957), «Έκθεση για την κατασκευή καταστάσεων και τις συνθήκες οργάνωσης και δράσης της διεθνούς καταστασιακής τάσης» στο *Το Ξεπέρασμα της Τέχνης*, σ. 23.

[13] *Guy Debord présente Potlatch (1954-1957)*, Gallimard, Collection Folio, Παρίσι 1996, σ. 274. [Στα ελληνικά έχει εκδοθεί με τίτλο *Τι είναι ο λετρισμός* μια ανθολογία κειμένων από το περιοδικό *Potlatch*, μτφ. Αλέξανδρος Ζαγκούρογλου, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1995. (*Σ.τ.μ.*)]

Potlatch, το δελτίο που εξέδιδε η ομάδα του Ντεμπόρ, διακήρυττε με διάφορους τρόπους ότι η ζωγραφική μετά τον Μάλεβιτς διαρρήγνυε ανοιχτές θύρες, ότι παρομοίως και το σινεμά είχε εξαντλήσει τις ριζοσπαστικές του δυνατότητες, και τέλος ότι από τη μια η μοντέρνα ποίηση και από την άλλη η νεοκλασική σήμαιναν το τέλος της ποίησης της ίδιας.

Η «ιλιγγιωδώς επιταχυνόμενη εξέλιξη» στο εξής «έτρεχε με άδειο ντεπόζιτο», «είχε μείνει από καύσιμα». Με άλλα λόγια, η ανάπτυξη των αισθητικών παραγωγικών δυνάμεων είχε ολοκληρωθεί, αφού η παράλληλη ανάπτυξη των εξωαισθητικών παραγωγικών δυνάμεων είχε περάσει το αποφασιστικό κατώφλι.

Έτσι έχει δημιουργηθεί μια κοινωνία που δεν είναι πια πλήρως αφοσιωμένη στην παραγωγική εργασία, μια κοινωνία που έχει το χρόνο και τα απαιτούμενα μέσα για να επιτρέψει το «παιχνίδι» και την ενασχόληση με τα «πάθη» – την ενασχόληση, θα λέγαμε, με τους ίδιους τους «σκοπούς» της κοινωνίας. Η τέχνη, ως απλή αναπαράσταση αυτών των δυνατοτήτων και ως υποκατάστατο του πάθους, έχει ξεπεραστεί χάρη στην επιστημονική πρόοδο, η οποία ήδη ευθύνεται για τη χρεοκοπία της θρησκείας.[14]

Ο Ντεμπόρ δεν είναι ιδιαίτερα καχύποπτος απέναντι στην ανάπτυξη καθεαυτήν των παραγωγικών δυνάμεων, κρίνοντας ότι το αποφασιστικό ζήτημα δεν είναι το περιεχόμενο της νέας τεχνολογίας αλλά το ζήτημα του ποιος θα τη χρησιμοποιήσει και πώς. Ταυτίζει την καθυπόταξη της φύσης με την ελευθερία,[15] γιατί διευρύνει τη δραστηριοποίηση του υποκειμένου. Απευθύνει λοιπόν την κριτική του στην οπισθοδρόμηση των υπερδομών, της ηθικής και της τέχνης σε σύγκριση με τις τεχνολογικές προόδους. Ο Ντεμπόρ θεωρεί αναχρονιστικές όχι μόνο την παραδοσιακή τέχνη αλλά και ολόκληρη την οργάνωση των ανθρώπινων επιθυμιών με τη μορφή της τέχνης. Ο ρόλος που κάποτε έπαιζε η τέχνη, ο ρόλος που δεν μπορεί να παίξει πια, ήταν να βοηθήσει τη ζωή να προσαρμοστεί στο συγκεκριμένο στάδιο ανάπτυξης των παραγωγικών δυνάμεων.

---

[14] *ό. π.*, σ. 143-44.

[15] «Έκθεση για την κατασκευή καταστάσεων…», *Το Ξεπέρασμα της Τέχνης*, σ. 39.

Στο έργο του Αντόρνο η επιχειρηματολογία αυτή περιπλέκεται κάπως με τη διττή ιδιότητα που αποδίδει στις δυνάμεις παραγωγής. Η κριτική του δεν περιορίζεται να υπαγάγει τις παραγωγικές δυνάμεις ούτε στις σχέσεις παραγωγής, σύμφωνα με τη συνήθη πρακτική της μαρξιστικής παράδοσης, ούτε στην αυξανόμενη αυτονόμηση της υλικής παραγωγής ως διαχωρισμένης σφαίρας –δηλαδή στην οικονομία– που αποτελεί το κύριο θέμα του Ντεμπόρ. Για τον Αντόρνο, ολόκληρη η υλική παραγωγή, αφού ουσιαστικά προαπαιτεί την καθυπόταξη της φύσης, υπάγεται στη γενική κατηγορία της κυριαρχίας και ως τέτοια δεν μπορεί να αποτελεί φορέα ελευθερίας. Η κυριαρχία πάνω στη φύση πάντοτε σήμαινε τόσο την απελευθέρωση της ανθρωπότητας από την εξάρτησή της από τη φύση όσο και την εισαγωγή νέων μορφών εξάρτησης. Ο Αντόρνο τονίζει άλλοτε τη μία και άλλοτε την άλλη πτυχή αυτού του επιχειρήματος.

Έτσι, στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* οι ποσοτικές διαδικασίες της επιστήμης και της τεχνολογίας θεωρούνται οι ίδιες ως μορφές της πραγμοποίησης, ενώ το 1966 ο Αντόρνο έγραψε –παραπέμποντας ίσως στην «τεχνολογική σκέψη» του Martin Heidegger που ήταν τότε της μόδας– ότι η τάση προς τον ολοκληρωτισμό «δεν θα έπρεπε να αποδίδεται στην τεχνολογία ως τέτοια. [Η τεχνολογία] δεν είναι παρά μια μορφή ανθρώπινης παραγωγικής δύναμης, προέκταση του ανθρώπινου χεριού ακόμη και στην περίπτωση της κυβερνητικής, και συνεπώς δεν είναι παρά μία στιγμή της διαλεκτικής μεταξύ δυνάμεων παραγωγής και σχέσεων παραγωγής, δεν πρόκειται δηλαδή για κάποια τρίτη, δαιμονική, οντότητα».[16] Την ίδια χρονιά παρατήρησε ότι «με την εξάπλωση των φυσικών επιστημών, η πραγμοποίηση και η πραγμοποιημένη συνείδηση ανέδειξαν τη δυνατότητα της παγκόσμιας απελευθέρωσης από τη χρεία».[17] Σχετικά με τον εικοστό αιώνα, ο Αντόρνο δηλώνει ότι είναι αδύνατο να μιλήσει κανείς για

---

[16] Theodor W. Adorno, *Soziologische Schriften*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1972, σ. 16.

[17] Theodor W. Adorno (1966), *Αρνητική Διαλεκτική*, μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σ. 234· στο εξής μέσα στο κείμενο: ΑΔ. [Συμβουλεύομαι εδώ και στη συνέχεια τη μετάφραση αυτή, με ορισμένες διαφοροποιήσεις. (*Σ.τ.μ.*)]

αντίθεση δυνάμεων και σχέσεων παραγωγής: Από τη στιγμή που στην ουσία δυνάμεις και σχέσεις παραγωγής είναι ομοιογενείς ως μορφές της κυριαρχίας, έχουν όλες συμπτυχθεί σ' ένα ενιαίο μπλοκ. Αποφασιστικές εξελίξεις σε αυτήν τη διαδικασία υπήρξαν ο κρατικός έλεγχος της οικονομίας και η «αφομοίωση» του προλεταριάτου. Και επιστρέφοντας στο ζήτημα της αισθητικής, προσθέτει ότι υπό αυτές τις συνθήκες η τέχνη δεν αρκεί απλώς να ακολουθήσει κατά πόδας τις δυνάμεις παραγωγής· οφείλει επιπλέον να ασκήσει κριτική στην «αλλοτριωτική» τους όψη.

Ο λόγος που για τον Αντόρνο η τέχνη μπορεί να συνεχίσει να εκπληροί τον «αποαλλοτριωτικό» της ρόλο, ενώ για τον Ντεμπόρ δεν το μπορεί πια, είναι ότι για τον Ντεμπόρ αλλοτρίωση σημαίνει παραβίαση του υποκειμένου, ενώ για τον Αντόρνο η ίδια η υποκειμενικότητα μπορεί άνετα να γίνει μορφή της αλλοτρίωσης. Πράγματι, στα κατοπινά του έργα ο Αντόρνο αρχίζει και τρέφει έναν έντονο σκεπτικισμό ως προς την έννοια της αλλοτρίωσης.

Η έννοια της πραγμοποίησης του Ντεμπόρ είναι έντονα επηρεασμένη από την ιδέα της πραγμοποίησης, όπως την ανέπτυξε ο Γκιόργκι Λούκατς στο *Ιστορία και Ταξική Συνείδηση*. Στην περιγραφή του Λούκατς, η πραγμοποίηση είναι η φαινομενική μορφή του φετιχισμού του εμπορεύματος, όπου το εμπόρευμα ως «ευτελές, αλλά και αισθησιακό/αισθητό» πράγμα επενδύεται με τα χαρακτηριστικά των ανθρώπινων σχέσεων που επικρατούσαν κατά την παραγωγή του. Η προέκταση του εμπορεύματος και του φετιχισμού του στο σύνολο της κοινωνικής ζωής κάνει την ανθρώπινη δραστηριότητα, η οποία στην πραγματικότητα είναι διαδικασία και χαρακτηρίζεται από ρευστότητα, να εμφανίζεται ως μια σειρά από πράγματα που έχουν απαγκιστρωθεί από τον ανθρώπινο έλεγχο και ακολουθούν τους δικούς τους νόμους. Δεν υπάρχει σύγχρονο πρόβλημα, σύμφωνα με τον Λούκατς, «που η λύση του δεν θα έπρεπε να αναζητηθεί στη λύση του αινίγματος της εμπορευματικής δομής».[18] Τα πάντα, από τον

---

[18] Βλ. την ελληνική έκδοση ενός κεφαλαίου του *Ιστορία και ταξική συνείδηση*, με τίτλο *Η πραγμοποίηση και η συνείδηση του προλεταριάτου*, μτφ. Κώστας Καβουλάκος, Εκκρεμές, Αθήνα 2006, σ. 65. (*Σ.τ.μ.*)

κατακερματισμό των διαδικασιών παραγωγής, οι οποίες μοιάζει να εκτυλίσσονται ανεξάρτητα από τους εργάτες, μέχρι την ίδια τη δομή της αστικής σκέψης, με την αντίθεση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, τα πάντα οδηγούν τους ανθρώπους να αντιμετωπίζουν την πραγματικότητα παθητικά και να την μετατρέπουν σε «πράγματα», «γεγονότα» και «νόμους». Σαράντα χρόνια πριν τον Ντεμπόρ, ο Λούκατς περιέγραψε τον άνθρωπο σε αυτήν την κατάσταση ως «απεγνωσμένο θεατή».

Αργότερα, ο Λούκατς αποκήρυξε αυτές τις θεωρίες του με το επιχείρημα ότι απλώς επαναλάμβαναν ένα λάθος του Χέγκελ και πραγματεύονταν την αντικειμενικότητα, κάθε αντικειμενικότητα, ως αλλοτρίωση. Ο Ντεμπόρ δεν αγνοούσε τούτο τον κίνδυνο, και πολλές φορές κάνει τη διάκριση μεταξύ αντικειμενοποίησης και αλλοτρίωσης. Για παράδειγμα, αντιπαρέθετε τον χρόνο, ο οποίος «όπως κατέδειξε ο Χέγκελ (…) είναι αλλοτρίωση αναγκαία, αφού ο χρόνος είναι αυτό διαμέσου του οποίου το υποκείμενο πραγματοποιεί τον εαυτό του την ώρα που χάνει τον εαυτό του», προς «την αλλοτρίωση που βασιλεύει τώρα», για τον Ντεμπόρ μια «αλλοτρίωση χωρική», η οποία «αποκόπτει ριζικά το υποκείμενο από τη δραστηριότητα που η ίδια τού κλέβει» (ΚτΘ §161). Από πολλές απόψεις, βέβαια, η κριτική του θεάματος από τον Ντεμπόρ φαίνεται να νεκρανασταίνει την ανάγκη για ένα ενιαίο και ταυτόσημο υποκείμενο/αντικείμενο, όπως για παράδειγμα όταν επικαλείται τη «ζωή», εννοημένη ως μια ρευστή κατάσταση σε αντίθεση προς την «παγωμένη μορφή» του θεάματος (ΚτΘ §170). Δεν θα έπρεπε λοιπόν να εκπλησσόμαστε αν κατά καιρούς η κριτική του εμπορεύματος από τον Ντεμπόρ γίνεται κριτική των «πραγμάτων» που κυριαρχούν επί των ανθρώπινων όντων. Στιγμή δεν αμφιβάλλουν ούτε ο Ντεμπόρ ούτε ο Λούκατς του *Ιστορία και Ταξική Συνείδηση* ότι θα μπορούσε να υπάρχει υποκειμενικότητα «υγιής» και μη πραγμοποιημένη. Και οι δύο συγγραφείς διακρίνουν την υποκειμενικότητα αυτήν στο προλεταριάτο. Και οι δύο, ωστόσο, διστάζουν στον ορισμό του προλεταριάτου και ταλαντεύονται μεταξύ κοινωνιολογικών και φιλοσοφικών κατηγοριών. Σε κάθε περίπτωση, η εν λόγω υποκειμενικότητα απειλείται έξωθεν από την αστική

ιδεολογία, ή από το θέαμα, είναι ωστόσο από μόνη της ικανή να αντιμετωπίσει την απειλή.

Αντίθετα, για τον Αντόρνο, ο «υποκειμενισμός» και η τάση του υποκειμένου να «καταβροχθίζει» το αντικείμενο αλλοτριώνουν το υποκείμενο από τον κόσμο. Υποκείμενο και αντικείμενο δεν συγκροτούν οριστική και ανυπέρβλητη ενότητα, ούτε ανάγονται σε κάποια τελική ενιαία οντότητα, όπως το Είναι· μάλλον «συγκροτούν το ένα το άλλο» (ΑΔ 214). Σύμφωνα με τον Αντόρνο, οι αντικειμενικές διαμεσολαβήσεις του υποκειμένου είναι πιο σημαντικές από τις υποκειμενικές διαμεσολαβήσεις του αντικειμένου,[19] αφού το υποκείμενο δεν παύει ποτέ να είναι μια μορφή της ύπαρξης του αντικειμένου.

Για την ακρίβεια, η φύση μπορεί να υπάρξει και χωρίς τον άνθρωπο, ο άνθρωπος όμως δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τη φύση. Το υποκείμενο/αντικείμενο, κατά τη σύλληψη του Λούκατς, είναι για τον Αντόρνο ακραία έκφραση των «φιλοσοφιών της ταυτότητας», οι εννοιολογικές κατηγορίες των οποίων αποτελούν μέσα για την εξοικείωση του υποκειμένου με τον κόσμο.

Το αντικείμενο ορίζεται μέσω κατηγοριών τις οποίες θεσπίζει το υποκείμενο, με αποτέλεσμα το αντικείμενο να χάνει την ιδιαίτερη ταυτότητά του, τη θέση του δηλαδή ως *individuum ineffabile*, και να ταυτίζεται με το υποκείμενο. Τέτοια «ταυτοποιητική» σκέψη γνωρίζει ένα πράγμα μόνον στο βαθμό που μπορεί να το αναγνωρίσει ως δείγμα ενός συγκεκριμένου τύπου. Έτσι, μπορεί να βρει μπροστά της και να αναγνωρίσει μόνον ό,τι έχει προμηθεύσει η ίδια. Δεν μπορεί ποτέ να γνωρίζει την πραγματική ταυτότητα ενός αντικειμένου.

Η «καλή» αντικειμενικότητα που ξαναδίνει στα αντικείμενα την ανεξαρτησία τους βρίσκεται σε οξεία αντίθεση προς μια αντικειμενικότητα που «πραγμοποιεί», μετατρέπει τον άνθρωπο σε πράγμα και το προϊόν της εργασίας σε εμπόρευμα-φετίχ. Η ταυτότητα που επιβάλλει το υποκείμενο στερεί τον σύγχρονο άνθρωπο από την «ταυτότητά» του. «Η

---

[19] Theodor W. Adorno, *Stichworte* (1969), Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1989, σ. 156.

αρχή της απόλυτης ταυτότητας είναι αντιφατική και αυτοαναιρούμενη. Αναπαράγει αέναα τη μη ταυτότητα σε μορφή καταπιεσμένη ή εκφυλισμένη» (ΑΔ 382).

Σ' έναν κόσμο όπου κάθε αντικείμενο είναι ισοδύναμο με το υποκείμενο, το υποκείμενο καθίσταται απλό αντικείμενο, πράγμα ανάμεσα σε άλλα πράγματα. Η άρνηση της ταυτότητας των αντικειμένων υπέρ της ταυτότητας ενός υποκειμένου που αναγνωρίζει παντού τον εαυτό συνδέεται στον Αντόρνο –με κάποια ασάφεια είναι αλήθεια– με την αρχή της ισοδυναμίας, με την αφηρημένη εργασία και με την ανταλλακτική αξία.

Η πραγμοποίηση είναι αποτέλεσμα της αποστροφής προς το αντικείμενο, όπως αντίστοιχα η αλλοτρίωση είναι αποτέλεσμα της καταπίεσης και της καταστολής του διαφορετικού ή του ξένου: «Αν το ξένο έπαυε να εξοστρακίζεται, ούτε που θα υπήρχε πια αλλοτρίωση» (ΑΔ 212), ενώ προς το παρόν «το ελάχιστο υπόλειμμα μη ταυτότητας γίνεται αισθητό από το υποκείμενο ως απόλυτη απειλή (...) ακριβώς επειδή [το υποκείμενο] θεωρεί τον εαυτό του ολότητα και η ολότητα είναι η μεταμφίεσή του» (ΑΔ 224). Ενότητα υποκειμένου και αντικειμένου δεν υπήρχε στο παρελθόν: ο άνθρωπος ποτέ δεν προήλθε από μόνος του δι' εαυτόν, ή από κάποια ουσία (ΑΔ 234)· κατ' αυτήν την έννοια, ο μελλοντικός στόχος δεν είναι η «αδιαφοροποίητη ενότητα υποκειμένου και αντικειμένου», όσο «η επικοινωνία αυτού που διαφοροποιείται».

Πρέπει ωστόσο να έχουμε υπόψιν ότι οι παρατηρήσεις αυτές του Αντόρνο απευθύνονται σε φιλοσοφίες όπως η υπαρξιστική. Οι επιφυλάξεις του δεν αφορούν απαραίτητα τους καταστασιακούς, οι οποίοι κατηγορούν το θέαμα για την αποστέρηση των υποκειμένων από τη δυνατότητά τους να χαθούν στα γεγονότα: «Η κοινωνική αλλοτρίωση, ενώ δεν είναι ανίκητη, είναι ωστόσο εκείνη η αλλοτρίωση η οποία έχει απαγορεύσει και έχει αδρανοποιήσει τις δυνατότητες και τους κινδύνους μιας αλλοτρίωσης βιωμένης μέσα στο χρόνο» (ΚτΘ §161).

Τώρα μπορούμε να καταλάβουμε καλύτερα γιατί ο Αντόρνο υπερασπίζεται την τέχνη. Αισθάνεται ότι η τέχνη μπορεί να συνεισφέρει στην υπέρβαση της καθυπόταξης του υποκειμένου. Μόνο στην τέχνη μπορούν να «συμφιλιωθούν»

υποκείμενο και αντικείμενο. Στην τέχνη το υποκείμενο είναι η κύρια παραγωγική δύναμη· και μόνο στην τέχνη, για παράδειγμα στη ρομαντική μουσική, μπορεί το υποκείμενο να αναπτύσσεται ελεύθερα και να καθυποτάσσει το υλικό του χωρίς να το παραβιάζει (που εντέλει πάντοτε σημαίνει ότι παραβιάζει τον εαυτό του). Έτσι, η τέχνη είναι ο «αντιπρόσωπος» της «πραγματικής ζωής»,[20] η οποία είναι η αναγκαία συνθήκη της απελευθέρωσης από τον «προγραμματισμό, το σχεδιασμό, το να επιβάλεις το δικό σου, το να υποδουλώνεις τους άλλους. Το να μην κάνεις τίποτε, όπως ένα ζώο, το να επιπλέεις στο νερό και να κοιτάς με ηρεμία τον ουρανό (…) θα μπορούσε να αντικαταστήσει τη διαδικασία, τη δράση, την ολοκλήρωση».[21]

Η αληθινή καλλιτεχνική *πράξις* [ελληνικά στο κείμενο] έγκειται ακριβώς σε μία τέτοια μη πράξη, στην άρνηση δηλαδή της εργαλειοποίησης και της πανταχόθεν εκθειαζόμενης «επικοινωνίας», η οποία για τον Αντόρνο δεν είναι παρά μια αμοιβαία αναγνώριση των εμπειρικών υποκειμένων ότι έτσι είναι, αναγνώριση δηλαδή του *Sosein* (του *ετσιδά είναι*) τους. Το αληθινό υποκείμενο στην τέχνη πρέπει να είναι το έργο και αυτό που μιλά μέσα από το έργο, αφού η «επικοινωνία [έχει καταντήσει να] είναι η προσαρμογή εκείνη του πνεύματος στη χρησιμότητα, έτσι ώστε το πνεύμα να καθίσταται ένα ακόμη εμπόρευμα» (ΑΘ 133).

Ο Arthur Rimbaud, πρότυπο της πρωτοπορίας, ήταν για τον Αντόρνο «ο πρώτος μεγάλος καλλιτέχνης που απέρριψε την επικοινωνία» (ΑΘ 535). «Η τέχνη αγγίζει τώρα τους ανθρώπους μόνο μέσω του σοκ που τινάζει στον αέρα αυτό που η ψευδο-επιστημονική ιδεολογία αποκαλεί επικοινωνία· η τέχνη από την πλευρά της επιτυγχάνει την ακεραιότητά της μόνον όταν αρνείται να παίξει το παιχνίδι της επικοινωνίας» (ΑΘ 543).

Για τον Ντεμπόρ, η τέχνη όφειλε να διευρύνει τη δραστηριότητα του υποκειμένου και να διευκολύνει την επικοινωνία του. Τις προϋποθέσεις αυτής της επικοινωνίας συγκέντρωνε για παράδειγμα η αρχαία ελληνική δημοκρατία. Η διάλυσή

---

[20] Adorno, *Noten zur Literatur*, σ. 126.
[21] Adorno, *Minima Moralia*, σ. 249.

τους έχει οδηγήσει στη σημερινή απουσία των «προϋποθέσεων της επικοινωνίας εν γένει» (ΚτΘ §189) και η εξέλιξη της μοντέρνας τέχνης αντανακλά τούτη τη διάλυση. Το θέαμα ορίζεται ως «ανεξάρτητη αναπαράσταση» (ΚτΘ §19) και ως «επικοινωνία του μη επικοινωνήσιμου» (ΚτΘ §192). Στα 1963 η Καταστασιακή Διεθνής δήλωνε μάλλον επιτακτικά ότι «όπου υπάρχει επικοινωνία, δεν υπάρχει Κράτος»[22] και ήδη το 1958 ο Ντεμπόρ έγραψε ότι «όλες οι μορφές της ψευδο-επικοινωνίας πρέπει να καταστραφούν ολοσχερώς, για να μπορέσει μια μέρα να επιτευχθεί μια επικοινωνία πραγματική και άμεση»[23] – όχι πλέον μέσα από την τέχνη, αλλά μέσα από μια επανάσταση που να ενσωματώνει το περιεχόμενο της τέχνης.

Αξίζει να θυμηθούμε εδώ ότι η διαφορά μεταξύ των απόψεων του Αντόρνο και του Ντεμπόρ αφορά λιγότερο στο τι θα ήταν επιθυμητό καθεαυτό, και περισσότερο στο τι θα ήταν εφικτό κατά τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή. Τόσο ο Αντόρνο όσο και ο Ντεμπόρ, ασκούν κριτική στον υποβιβασμό του ορθού λόγου στη διαχωρισμένη σφαίρα της κουλτούρας. Ο Αντόρνο μιλά για την «ενοχή της κουλτούρας που γεννάται από την απομόνωσή της στην ειδική σφαίρα του πνεύματος χωρίς να βρίσκει την αυτοπραγμάτωσή της στην οργάνωση της κοινωνίας».[24] Παραδέχεται ότι κατά μία γενική έννοια «σε μια κοινωνία που θα είχε επιτύχει την ικανοποίησή της (…) θα ήταν δυνατός ο θάνατος της τέχνης».[25] Και αλλού: «Θα μπορούσαμε να φανταστούμε την κοινωνία αυτοπραγματωμένη να μην έχει ανάγκη πλέον από μια κλειστή, εμμενή κουλτούρα» (ΑΘ 541).

Τούτη η προοπτική τού φαίνεται ωστόσο εξαιρετικά απόμακρη. Ενώ μάλιστα θεωρεί ότι η τέχνη είναι απλώς και μόνον αναπαράσταση μιας έλλειψης (ΑΘ 15-16), προσθέτει ότι για την ώρα αρκεί κανείς να καθιστά την έλλειψη αυτή ορα-

---

[22] *Internationale Situationniste*, τχ. 8 (1963), «All the king's men», μτφ. sphlynx, *Black Out*, τχ. 3, Ιούνιος 2005, σ. 15.
[23] *Internationale Situationniste*, τχ. 1 (1958), *Το Ξεπέρασμα της Τέχνης*, σ. 63.
[24] Adorno, *Stichworte*, σ. 147.
[25] Theodor W. Adorno, *Philosophie der neue Musik*, Europäische Verlagsanstalt, Φρανκφούρτη 1958, σ. 22.

τή, αφού δεν μπορεί να την αναπληρώσει: «Όποιος επιθυμεί την κατάργηση της τέχνης τρέφει την ψευδαίσθηση ότι το πεδίο είναι ανοιχτό για αποφασιστικές αλλαγές» (ΑΘ 427).

Ό,τι ισχύει για την τέχνη ισχύει και για τη φιλοσοφία, «η οποία κάποτε έμοιαζε παρωχημένη, επιβιώνει, ωστόσο, γιατί χάθηκε η στιγμή που μπορούσε να πραγματωθεί» (ΑΔ 13). Ο Αντόρνο δεν θεωρεί την επανάσταση αδύνατη, απλώς θεωρεί ότι δεν είναι πια η σωστή στιγμή γι' αυτήν, αφού χάθηκε η ευκαιρία: «Το προλεταριάτο το οποίο επικαλείται ο Μαρξ δεν είχε ακόμη ενταχθεί στην κοινωνία: Βούλιαζε ολοένα και βαθύτερα στη στέρηση και στη φτώχεια και η κοινωνική εξουσία δεν κατείχε πια τα μέσα να εξασφαλίσει πιθανότητες επιτυχίας σε περίπτωση σοβαρής σύγκρουσης».[26]

Μέχρι το 1920 υπήρχε ακόμη κάποια ελάχιστη ευκαιρία για επανάσταση. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Αντόρνο μιλά για «αυτό που πριν πενήντα χρόνια για λίγον καιρό φαινόταν δικαιολογημένο στα μάτια εκείνων που έτρεφαν την αφηρημένη και απατηλή ελπίδα για την ολική μεταμόρφωση των πραγμάτων – με άλλα λόγια, για τη βία».[27]

Ο Αντόρνο δεν θεωρεί την τέχνη υπερβολικά υψηλή για να έχει στόχο της την ευτυχία του ατόμου. Όπως και ο Ντεμπόρ, διακρίνει στην τέχνη την «υπόσχεση της ευτυχίας».[28] Αντίθετα όμως με τον Ντεμπόρ, δεν πιστεύει ότι η υπόσχεση μπορεί να υλοποιηθεί άμεσα· θεωρεί μάλιστα ότι «η τέχνη πρέπει να αθετήσει την υπόσχεσή της για να παραμείνει πιστή σε αυτήν» (ΑΘ 528).

Σχετικά με την περίοδο από το 1850 ως το 1930, ο Ντεμπόρ συμφωνούσε με τις απόψεις του Αντόρνο για την αξία της καθαρής άρνησης. Ένιωθε ωστόσο ότι ήταν πλέον εφικτό το πέρασμα προς τη θετικότητα, όχι εξαιτίας κάποιας βελτίωσης των κοινωνικών συνθηκών, μα επειδή ήταν παρούσες οι προϋποθέσεις για τούτη τη βελτίωση.

Ο Αντόρνο, από την άλλη, θεωρούσε ότι προς το παρόν κάθε τέτοια συμφιλίωση με την υπάρχουσα κοινωνική πραγματικότητα ήταν αδύνατη και ότι δεν υπήρχε άλλη επιλογή

---

[26] Theodor W. Adorno, *Eingriffe*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1963, σσ. 23-24.

[27] Adorno, *Stichworte*, σ. 179.

[28] *Potlatch*, σ. 205.

από την υπαινικτική της παρουσία στα μεγάλα έργα τέχνης. Έχουμε λοιπόν δύο αντίθετες ερμηνείες των δυνατοτήτων και των περιορισμών της νεωτερικότητας. Το 1963, ένα αισιόδοξο εισαγωγικό κείμενο στο όγδοο τεύχος του *IS* είναι αφιερωμένο στα «νέα κινήματα διαμαρτυρίας», ενώ την ίδια χρονιά ο Αντόρνο δηλώνει παραιτημένος: «η *πράξις* που αναφέρεται στην ολότητα συναντά εμπόδια πανταχόθεν».[29] Οι καταστασιακοί πίστευαν στη δυνατότητα του «ξεπεράσματος της τέχνης» αφού για χρόνια ανέμεναν μια επανάσταση του τύπου που τελικά ξέσπασε στα 1968.

Η απόκλιση αυτή δεν προέρχεται μόνον από διαφορετικές εκτιμήσεις των δεκαετιών του 1950 και 1960. Αντανακλά βαθύτερες διαφορές στον τρόπο που ο Αντόρνο από τη μια και ο Ντεμπόρ από την άλλη συλλαμβάνουν την ίδια την ιστορική διαδικασία. Οι έννοιες της ανταλλαγής και της αλλοτρίωσης καθορίζουν το ρυθμό που ο κάθε συγγραφέας αποδίδει στην ιστορική εξέλιξη.

Για τον Ντεμπόρ, όπως και για τον Λούκατς, η αλλοτρίωση γεννάται από την κυριαρχία του εμπορευματικού συστήματος στην κοινωνική ζωή. Συνδέεται με τον βιομηχανικό καπιταλισμό και υφίσταται πάνω από διακόσια χρόνια.[30] Σ' αυτήν τη σχετικά βραχεία περίοδο, οι αλλαγές που προκύπτουν στο πλαίσιο μιας δεκαετίας είναι πολύ φυσικό να αποκτούν μεγάλη σπουδαιότητα.

Αντίθετα, οι αλλαγές ενός ολόκληρου αιώνα μικρή βαρύτητα έχουν για τον Αντόρνο, τα μέτρα και τα σταθμά του οποίου είναι η «προτεραιότητα του αντικειμένου» και η «ταυτότητα». Με τον όρο «ανταλλαγή» ο Αντόρνο δεν εννοεί τόσο την ανταλλαγή εμπορευμάτων που ενσωματώνουν νεκρή εργασία –την γενεσιουργό αιτία της επικράτησης της ανταλλακτικής αξίας επί της αξίας χρήσης– όσο μια υπεριστορική «ανταλλαγή εν γένει», η οποία συμπίπτει με ολόκληρη τη *ratio* του Δυτικού πολιτισμού.

Ιστορική καταγωγή της ανταλλαγής σε αυτήν την περίπτωση είναι ένα είδος θυσίας, η οποία ζητά την εύνοια των

---

[29] Adorno, *Eingriffe*, εισαγωγή, σ. β.

[30] Αυτό δεν αποτελεί απαραιτήτως απαλλαγή των παλιότερων κοινωνιών από την κατηγορία της αλλοτρίωσης, αφού εκείνες βίωναν άλλες μορφές αλλοτρίωσης.

θεών μέσω μιας προσφοράς η οποία σταδιακά έγινε καθαρά συμβολική· το απατηλό λοιπόν στοιχείο της θυσίας προοιωνίζεται την απάτη που ενυπάρχει στην ανταλλαγή. Για τον Αντόρνο, λοιπόν, η ανταλλαγή είναι «άδικη» αφού καταστέλλει την ποιότητα και την ατομικότητα, πράγμα που έκανε πολύ πριν φτάσει στο σημείο να συνίσταται στην ιδιοποίηση της υπεραξίας της εργασίας κατά τον άνισο συσχετισμό μισθού και εργατικής δύναμης. Η ανταλλαγή και η δυτική *ratio* συμπίπτουν κατά το ότι και οι δύο ανάγουν την ποικιλία και την πολυσχιδία του κόσμου σε απλές διαφορές στην ποσότητα μιας αφηρημένης ουσίας, μιας ουσίας ποιοτικά κενής, είτε πρόκειται για πνεύμα, αφηρημένη εργασία, μαθηματικούς αριθμούς είτε για την ύλη των φυσικών επιστημών.

Αποκομίζουμε τη γενική εντύπωση ότι για τον Αντόρνο η ιδιαιτερότητα των διαφορετικών ιστορικών περιόδων ωχριά μπρος στη σταθερότητα ορισμένων αμετάβλητων αρχών που εγκαθιδρύθηκαν στις απαρχές της ιστορίας, όπως είναι η κυριαρχία και η ανταλλαγή. Στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, η ιστορική γένεση καθοριστικών εννοιών ανάγεται στην πολύ πρώιμη αρχαία εποχή.

Ενώ «οι τελετές των σαμάνων απευθύνονταν προς τον άνεμο, τη βροχή, τον όφι εκτός του αρρώστου, ή τον δαίμονα εντός του αρρώστου, δεν απευθύνονταν όμως προς υλικά αντικείμενα ή προς τα αντιπροσωπευτικά τους δείγματα» (ΔΔ 26), η διάκριση μεταξύ πράγματος και έννοιας είχε ήδη αρχίσει να ισχύει από την ανιμιστική περίοδο με τη διάκριση μεταξύ του δέντρου ως φυσικής παρουσίας και του πνεύματος που κατοικεί εντός του (ΔΔ 32). Η ορθολογικότητα προκύπτει από τις πρωιμότερες σχέσεις ιεραρχικής καθυπόταξης (ΔΔ 39). Η ταύτιση των πραγμάτων διαμέσου της ταξινόμησής τους κατά είδη ξεκινά με το «εγώ», το οποίο παραμένει ταυτόσημο στο χρόνο. Ιδού πώς το επιβεβαιώνει: «Από τον Παρμενίδη ως τον Russell το σύνθημα είναι: Ενότητα. Εξακολουθητικό είναι το αίτημα της καταστροφής των θεών και των ποιοτήτων» (ΔΔ 24) – πράγμα που σημαίνει ότι τόσο στην προσωκρατική περίοδο όσο και σήμερα ισχύει ο ίδιος «λόγος».

Ως εκ τούτου, για τον Αντόρνο είναι σχεδόν αδύνατον

να ξεπεράσει κανείς την πραγμοποίηση, αφού τη θεωρεί ριζωμένη στις βαθύτερες δομές της κοινωνίας. Αρνείται ωστόσο να χειριστεί την πραγμοποίηση ως ανθρωπολογική ή οντολογική σταθερά: «Μόνο με ψέματα μπορεί η πραγμοποίηση να αναχθεί πίσω στο είναι και την ιστορία του για να καθαγιασθεί ως πεπρωμένο και έτσι να γίνει αντικείμενο πένθους αυτό που ο αυτοκριτικός στοχασμός και η πρακτική την οποία αυτός εμπνέει θα μπορούσαν ίσως να αλλάξουν» (ΑΔ 120-121).

Το τείχος μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου δεν είναι «τείχος οντολογικό», έχει χτιστεί από την ιστορία, άρα λοιπόν μπορεί να ξεπεραστεί στο ιστορικό επίπεδο: «Αν κανείς δεν αποξενωνόταν πια από το προϊόν της ζωντανής του εργασίας, η ορθολογική ταυτότητα θα ήταν γεγονός και η κοινωνία θα είχε υπερβεί τον αυτιστικό τρόπο σκέψης» (ΑΔ 182).

Παρ' όλες αυτές τις διαβεβαιώσεις, δεν είναι σαφές πώς θα μπορούσε να ξεπεραστεί η αλλοτρίωση, αν, όπως υποστηρίζει ο Αντόρνο, «έγκειται στην ίδια τη δομή της γλώσσας». Ακόμη και το συνδετικό ρήμα «είναι» αποκρύπτει την αρχή της ταυτότητας, με άλλα λόγια την ταύτιση ενός πράγματος διά μέσου της ταύτισής του με ένα άλλο πράγμα που «δεν είναι Είναι» (ΑΔ 133, 183). Στις ταυτιστικές προτάσεις, το εν λόγω αντικείμενο ταυτίζεται μέσω του υποβιβασμού του σε «απλό δείγμα του είδους ή του γένους του» (ΑΔ 181). Αν το ταυτιστικό εγώ ήδη εμπεριέχει μια κοινωνία διαιρεμένη σε τάξεις,[31] και αν η σκέψη εν γένει διαπλέκεται με την ιδεολογία (ΑΔ 183), τότε η λύση που θέλει ο Αντόρνο υπόσχεται μια μακρά διαδικασία αναζήτησης. Εντωμεταξύ, ο Αντόρνο φαίνεται ότι τοποθετεί οποιαδήποτε ελπίδα για το μέλλον έξω από την ιστορία, σε κάποια «κατάσταση συμφιλίωσης» την οποία συγκρίνει με τη θρησκευτική κατάσταση της «λύτρωσης» (ΑΘ 14).

Ο Αντόρνο φαίνεται ενίοτε να υποστηρίζει ότι η επανάσταση και η πραγμάτωση της φιλοσοφίας ήταν πραγματικά δυνατές γύρω στα 1848. Συνεπώς, η σύμπτυξη των δυνάμεων και των σχέσεων παραγωγής απέκλεισε όποια προοδευτι-

[31] Adorno, *Eingriffe,* σ. 160.

κή αξία θα μπορούσε να έχει η ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων, εκμηδένισε την επαναστατική προοπτική, έθεσε μάλιστα σε κίνηση ένα είδος αντιδραστικής ανθρωπογένεσης. Από εκείνη την εποχή μόνον η τέχνη έχει πραγματοποιήσει κάποια πρόοδο.

«Η ιδέα του Χέγκελ ότι η τέχνη αντιπροσώπευε κάποτε το στάδιο εξέλιξης του πνεύματος, αλλά όχι πια, φανερώνει την εμπιστοσύνη του στην πραγματική πρόοδο της συνείδησης της ελευθερίας, συνείδηση που έκτοτε διαψεύσθηκε οικτρά. Αν το θεώρημα του Χέγκελ ότι η τέχνη είναι η συνείδηση των αναγκαίων δυσχερειών είναι βάσιμο, τότε η τέχνη δεν είναι παρωχημένη» (ΑΘ 591).

Πανταχού παρών είναι κατά τον Αντόρνο ο κίνδυνος της οπισθοχώρησης προς τη βαρβαρότητα και του αποφασιστικού θριάμβου του ολοκληρωτισμού, ενώ θετικός ρόλος της τέχνης είναι να αναπαριστά τουλάχιστον τη δυνατότητα ενός διαφορετικού κόσμου, τη δυνατότητα της ελεύθερης χρήσης των δυνάμεων παραγωγής. Η τέχνη γίνεται λοιπόν το μη χείρον: «Σήμερα η ματαιωμένη δυνατότητα για κάτι άλλο έχει περιοριστεί στο να αποτρέπει την καταστροφή εις πείσμα όλης της κατάστασης» (ΑΔ 388).

Ο Αντόρνο διαπιστώνει κάποια πάγια στοιχεία των πρωτοποριών. Γι' αυτόν, ο Beckett παίζει λίγο-πολύ τον ίδιο ρόλο με τον Μπωντλαίρ. Τη στασιμότητα τούτη την αποδίδει στην ακάθεκτη μονιμότητα που περιγράψαμε παραπάνω – δηλαδή στο ίδιο το καθεστώς της νεωτερικότητας. Συλλαμβάνει τη μοντέρνα τέχνη όχι μόνον ως ιστορική φάση, αλλά και ως ένα είδος κατηγορίας του πνεύματος. Το αναγνωρίζει και μόνος του αυτό, όταν γράφει ότι η τάση της μοντέρνας τέχνης να αναπαριστά τη βιομηχανική ανάπτυξη εντάσσοντάς την απλώς σε εισαγωγικά «έχει αλλάξει τόσο λίγο τα πράγματα, όσο έχει αλλάξει αποφασιστικά τη ζωή των ανθρώπων το ίδιο το γεγονός της εκβιομηχάνισης. Προς το παρόν, σε αυτήν την τάση οφείλει η αισθητική αντίληψη της μοντέρνας τέχνης την ιδιάζουσα ακαμψία και στασιμότητά της» (ΑΘ 68).

«Η νεωτερικότητα εμφανίστηκε στην ιστορία ως ποιοτικό χαρακτηριστικό, κάτι που διέφερε από τα εξαντλημένα πρότυπα· γι' αυτόν το λόγο δεν είναι μια καθαρά χρονική

κατηγορία. Αυτό εξηγεί γιατί από τη μια απέκτησε τα πάγια χαρακτηριστικά που της προσάπτουν οι επικριτές της και γιατί, από την άλλη, δεν μπορεί απλώς να απορριφθεί ως παρωχημένη» (ΑΘ 461).

Η διάκριση που κάνουν οι καταστασιακοί, μεταξύ μιας ενεργούς, κριτικής φάσης της μορφολογικής αποσύνθεσης της παραδοσιακής τέχνης και μιας δεύτερης φάσης που χαρακτηρίζεται από τη στείρα επανάληψη της πρώτης, θα έπρεπε, λοιπόν, να συγκρούεται με τη θέση του Αντόρνο, αφού προϋποθέτει τη θετική εξέλιξη στην κοινωνία, εξέλιξη που για τον Αντόρνο δεν έχει συμβεί. Και ο ίδιος ο Αντόρνο ωστόσο διατηρεί τις αμφιβολίες του σχετικά με τη μονιμότητα της μοντέρνας τέχνης. Υπερασπίζεται τον μοντερνισμό πάντοτε μέσα από τις ίδιες μεγάλες μορφές: πρώτα και κύρια τον Kafka και τον Schönberg, κατόπιν τους Joyce, Proust, Valéry, Wedekind, Trackl, Borchardt, Klee, Kandinsky, Masson, Picasso. Η φιλοσοφία της μουσικής του επαφίεται σχεδόν αποκλειστικά στη Σχολή της Βιέννης (Σένμπεργκ, Webern και Berg). Όταν ο Αντόρνο μιλά για νεωτερικότητα, αναφέρεται στην περίοδο 1910 με 1930, κυρίως μάλιστα στον εξπρεσιονισμό, άρα στη στιγμή την οποία οι καταστασιακοί θεωρούσαν το απόγειο και το τέλος της ενότητας της τέχνης.

Με εξαίρεση τον Μπέκετ και πολύ λίγους άλλους, ο Αντόρνο δεν κάνει μνεία πιο εκτενή απ' όσο οι καταστασιακοί στους καλλιτέχνες και τις τάσεις που εμφανίστηκαν μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Ενώ είχε εικοσιτέσσερα ολόκληρα χρόνια να παρακολουθήσει τους μεταπολεμικούς καλλιτέχνες, ο Αντόρνο είτε τους αγνόησε, όπως έκανε με τον Yves Klein, τον Pollock ή τους Fluxus, είτε καταδίκασε τις προσπάθειές τους, όπως στην περίπτωση των *happening* (ΑΘ 181). Ο Pierre Boulez θυμάται ότι τη δεκαετία του 1950 η νέα γενιά των συνθετών θεωρούσε ότι ο Αντόρνο αναφερόταν σε ένα μουσικό κίνημα του παρελθόντος, ενώ ο ίδιος ο Αντόρνο ήταν γεμάτος αμφιβολίες σχετικά με τη νέα αυτή γενιά και έγραψε για τη «γήρανση της νέας μουσικής».[32]

---

[32] «Du Domaine musical à l'Ircam», συνέντευξη του Pierre Boulez στον Pierre-Michel Menger, *Le Débat,* τχ. 50, Μάιος-Αύγουστος 1988, σ. 259.

Ο Αντόρνο στηλιτεύει το ίδιο φαινόμενο που ο Ντεμπόρ περιέγραψε ως την περαιτέρω καταστροφή ήδη αποσυντεθειμένων δομών σε σιγανή φωτιά, έτσι ώστε να εξαχθεί κι άλλο όφελος απ' αυτά:[33] «Αν έχει εξαντληθεί η δυνατότητα για κάτι νέο, αν η ανανέωση εφαρμόζεται μηχανικά σε μια ήδη δοκιμασμένη κατεύθυνση, πρέπει να αλλάξει η κατεύθυνση της ανανέωσης» (ΑΘ 49).

Κατά την άποψη του Αντόρνο, η χρήση των παραγωγικών δυνάμεων της κοινωνίας έχει αναντίρρητα φτάσει στο σημείο να γίνεται αυτοσκοπός. Είναι δύσκολο να δούμε, ωστόσο, γιατί μια τόσο στάσιμη κατάσταση, όταν κρατά για πάνω από έναν αιώνα, δεν θα έπρεπε να αφήσει τις αισθητικές παραγωγικές δυνάμεις να περιέλθουν στην ίδια στασιμότητα. Οι δυνάμεις αυτές μπορούν να συνεχίσουν να αναπτύσσονται για κάποιον καιρό, ακόμη και απουσία μιας αντίστοιχης ανάπτυξης στο επίπεδο της κοινωνίας εν γένει, η διαδικασία, ωστόσο, σίγουρα έχει κάποια όρια. Γεγονός είναι ότι ο Αντόρνο είχε πλήρη συναίσθηση της σοβαρής κρίσης που αντιμετώπιζε η μοντέρνα τέχνη και αντιμετώπιζε με σκεπτικισμό πολλά από τα καλλιτεχνικά πειράματα των δεκαετιών του 1950 και του 1960.

Η συναίσθηση αυτή όμως ερχόταν σε αντίφαση προς την παθιασμένη του υπεράσπιση του Μπέκετ, τον οποίο οι καταστασιακοί ανέφεραν ως παράδειγμα αυτάρεσκης αποδοχής της απόλυτης κενότητας, της αποδοχής τού τίποτε. Ας σημειώσουμε ότι ο Αντόρνο περιέγραφε τον Μπέκετ ως αντιπρόσωπο του τελευταίου σταδίου της τέχνης, όχι ως τεκμήριο της ζωτικότητας της τέχνης. Με το πλεονέκτημα της χρονικής απόστασης, θα μπαίναμε ίσως σε πειρασμό να αναγάγουμε τη διαφορά μεταξύ των δύο απόψεων στο απλό ερώτημα του αν οι «τελευταίοι καλλιτέχνες» θα έπρεπε να τοποθετούνται στη δεκαετία του '30 ή στη δεκαετία του '50.

Το 1952 ο εικοσάχρονος Ντεμπόρ πρωτοπαρουσίασε την ταινία του *Hurlements en faveur de Sade*.[34] Το πρώτο μισάωρο της ταινίας η οθόνη είναι κενή, εναλλάξ λευκή και μαύρη,

---

[33] *Potlatch*, σ. 273.

[34] «Ουρλιαχτά για χάρη του Σαντ», στον τόμο *Ενάντια στον Κινηματογράφο*, μτφ. Μ. Τ., Άκμων, Αθήνα 1977. (*Σ.τ.μ.*)

ενώ το σάουντρακ αποτελεί κολλάζ διάφορων κειμένων. Τα τελευταία εικοσιτέσσερα λεπτά της ταινίας οι θεατές περιβάλλονται από απόλυτο σκοτάδι και σιωπή.[35] Είναι ίσως αξιοπερίεργο το ότι στην ταινία αυτή του Ντεμπόρ συναντούμε όλα τα στοιχεία που ο Αντόρνο θαύμαζε στη μοντέρνα τέχνη και ιδιαίτερα στον Μπέκετ: την απουσία της επικοινωνίας, τη σκόπιμη πρόκληση σύγχυσης στον θεατή ο οποίος προσδοκά από την ταινία να "ελαφρύνει" κάπως την αλλοτρίωση (ΑΘ 263-265), την υποβολή του θεατή στη μέγιστη δυνατή πραγμοποίηση και, τέλος, την επιβολή μιας αυστηρής «απαγόρευσης των εικόνων».

Η ταινία επιβεβαιώνει ακόμη και τη συνταγή του Αντόρνο για το χρώμα: «Για να επιβιώσουν στη σκληρή πραγματικότητα κατά την πιο ακραία στιγμή της, τα έργα τέχνης που δεν θέλουν απλώς να πουλήσουν παρηγοριά οφείλουν να εξισωθούν με αυτήν την πραγματικότητα. Η ριζοσπαστική τέχνη σήμερα είναι συνώνυμη με τη σκοτεινή τέχνη. Το βασικό της χρώμα είναι το μαύρο» (ΑΘ 77).

Κι όμως. Εδώ ακριβώς εντοπίζεται η κυριότερη διαφορά μεταξύ Ντεμπόρ και Αντόρνο. Για τον Ντεμπόρ, που σίγουρα δεν διακρίνεται για την υπερβολική του σεμνότητα, η ταινία του ήταν το ακραίο σημείο άρνησης της τέχνης: Μετά θα ακολουθούσε μια νέα θετικότητα. Για τον Αντόρνο μια τέτοια εξέλιξη ήταν αδύνατη, αφού «η άρνηση μπορεί να μετατραπεί σε ηδονή, όχι όμως σε κατάφαση» (ΑΘ 79).

Το 1963, η ΚΔ παρατηρούσε σχετικά με την ταινία του Ντεμπόρ ότι «η πραγματική δράση της αρνητικής πρωτοπορίας» δεν συνίστατο ποτέ στην «πρωτοπορία της καθαρής απουσίας, αλλά στη σκηνοθεσία του σκανδάλου της απουσίας με πρόθεση να παραπέμψει στην επιθυμούμενη παρουσία».[36] Στο ίδιο άρθρο, το γεγονός ότι το κοινό στην

---

[35] Η ταινία μπορεί να θεωρηθεί σημαντικό βήμα στη ριζοσπαστικοποίηση της μοντέρνας τέχνης. Ο Ντεμπόρ ισχυρίζεται ότι ο ζωγράφος Υβ Κλάιν ήταν παρών στην πρώτη προβολή της και ότι η ταινία αποτέλεσε τη βασική έμπνευση για τους μονοχρωματικούς του πίνακες [Guy Debord (1985), *Παρατηρήσεις για την δολοφονία του Ζεράρ Λεμποβισί*, μτφ. Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, Σκόπελος 1996, σ. 26].

[36] *Internationale Situationniste*, τχ. 8 (1963), *Το Ξεπέρασμα της Τέχνης*, σσ. 285-286.

πρεμιέρα των *Ουρλιαχτών* εξοργίστηκε και διέκοψε την προβολή θεωρήθηκε επιτυχία, αφού σήμαινε ότι οι θεατές είχαν αρνηθεί το ρόλο τους ως καταναλωτών και είχαν ξεφύγει από τη λογική του έργου τέχνης. Οι καταστασιακοί γελοιοποιούσαν το σύνολο σχεδόν της καλλιτεχνικής παραγωγής των συγχρόνων τους, αποκαλώντας τα έργα «νεο-νταντα̈ϊσμό» και αποκηρύσσοντάς τα ως «βυθισμένα σε μια βολική ασημαντότητα»[37] και ως «απολογητική τέχνη του σκουπιδοτενεκέ».[38]

Στο ερώτημα αν οι τελευταίες δεκαετίες έχουν να παρουσιάσουν αξιόλογα έργα τέχνης, τόσο ο Αντόρνο όσο και ο Ντεμπόρ απαντούν με πεζές δηλώσεις οι οποίες αποτελούν μάλλον προσωπικές απόψεις και τίποτε παραπάνω. Ο Αντόρνο είναι ενθουσιασμένος με την ιδέα ότι «η δημιουργία κάθε αυθεντικού έργου αντιφάσκει με την πραξικοπηματική ρήση ότι είναι αδύνατον να δημιουργηθεί πλέον αυθεντικό έργο» (ΑΘ 427). Ο Ντεμπόρ, από την άλλη, στην εισαγωγή της επανέκδοσης του *Potlatch* το 1985, δηλώνει με πάθος ότι «η εκτίμηση του *Potlatch* σχετικά με το τέλος της μοντέρνας τέχνης έμοιαζε υπερβολική στο κλίμα των ιδεών του 1954. Τώρα ξέρουμε (…) ότι από το 1954 δεν έχει εμφανιστεί πουθενά στον κόσμο ούτε ένας καλλιτέχνης άξιος της οποιασδήποτε προσοχής».[39]

Ίσως αποδειχτεί πιο παραγωγική η σύγκριση των δύο συγγραφέων μας στο επίπεδο των εννοιολογικών τους κατηγοριών. Έχουμε κάθε δικαίωμα να είμαστε σκεπτικοί απέναντι στην απόφανση του Ντεμπόρ ότι η άμεση πραγμάτωση των παθών είναι αναμφίβολα προτιμότερη από την καλλιτεχνική τους μετουσίωση. Η ντεμπορική αισιοδοξία του 1960 ότι μπορεί να βρεθεί η οδός προς την «πραγματική ζωή» είναι σήμερα πολύ λιγότερο πειστική. Από την άλλη, το αδιέξοδο της μοντέρνας τέχνης είναι γεγονός αδιαμφισβήτητο – ο Ντεμπόρ το είχε επισημάνει απερίφραστα, ενώ ο Αντόρνο είχε σοβαρά υποτιμήσει τις συνέπειές του. Η λογική της εξέλιξης της μοντέρνας τέχνης ήταν μια λογική

---

[37] «Έκθεση για την κατασκευή καταστάσεων…», *ό. π.*, σ. 30.
[38] *Internationale Situationniste*, τχ. 9 (1964), *ό. π.*, σ. 319.
[39] *Potlatch*, σ. 9.

σωρευτική. Σύντομα κατέληξε σε ακρότητες όπως η κενή σελίδα του Mallarmé, το λευκό τετράγωνο του Μάλεβιτς, η φωνητική ποίηση, ή το *Finnegan's Wake*. Ο Αντόρνο το αναγνωρίζει αυτό στο σχόλιό του ότι μετά από μια παράσταση του Μπέκετ όλα τα λιγότερο ριζοσπαστικά έργα μοιάζουν να χάνουν το ενδιαφέρον τους (ΑΘ 56). Στην παρούσα κατάσταση είναι αδύνατον να επινοήσει κανείς κάτι νέο στο ίδιο πνεύμα ή να επιστρέψει στο παρελθόν. Το γεγονός είναι αναπόδραστο: τον εικοστό αιώνα ο κόσμος δεν κατάφερε να αποκαταστήσει το «νόημα» ή την επιδεκτικότητα στην «αναπαράσταση» που προηγουμένως παρείχαν στην τέχνη το περιεχόμενό της και των οποίων η εξαφάνιση υπήρξε το κύριο θέμα των πρωτοποριών.

Η σχέση μεταξύ της μοντέρνας τέχνης και της ανάπτυξης της λογικής τής ανταλλακτικής αξίας ήταν αμφιλεγόμενη με ποικίλους τρόπους. Από τη μια, η μοντέρνα τέχνη ήταν η αρνητική έκφραση της διάλυσης των τρόπων ζωής και των τρόπων επικοινωνίας στις παραδοσιακές κοινότητες. Το σοκ της «ακατανοησίας» στόχο είχε να ξεκαθαρίσει αυτό που δεν ήταν πλέον από μόνο του και με φυσικό τρόπο «ξεκάθαρο».

Πριν την έλευση της πρωτοπορίας, με την αυστηρή έννοια, η νοσταλγία για τη χαμένη αυθεντικότητα της βιωμένης εμπειρίας είχε γίνει ένα από τα κυρίως θέματα στην τέχνη. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, η τέχνη συνελάμβανε την ίδια τούτη διάλυση ως δυνητικά απελευθερωτική, ως δύναμη που διανοίγει νέους ορίζοντες στη ζωή και την εμπειρία. Καλωσόριζε με ενθουσιασμό μια διαδικασία που *de facto* σήμαινε την κατάρρευση των προ-αστικών κοινωνικών μορφωμάτων και τη χειραφέτηση της αφηρημένης ατομικότητας από τους προ-νεωτερικούς περιορισμούς.

Η τέχνη κατανοούσε αυτούς τους περιορισμούς, όχι μόνον με τους όρους της εκμετάλλευσης, όπως το εργατικό κίνημα, αλλά και με τους όρους της οικογένειας, της ηθικής, της θρησκείας και της καθημερινής ζωής, ακόμη και με τους όρους της δομής της πρόσληψης και της σκέψης. Αυτό που ούτε η τέχνη ούτε το εργατικό κίνημα δεν κατάφεραν να συλλάβουν ήταν το ότι η διαδικασία της διάλυσης ήταν στην πραγματικότητα ο θρίαμβος της αφηρημένης μονάδας του χρήματος. Η τέχνη πίστευε ότι ήταν μάρτυρας

της προϊούσας γενικής διάλυσης της αστικής κοινωνίας, συμπεριλαμβανομένου του κράτους και του χρηματικού συστήματος.[40] Στην πραγματικότητα όμως, ήταν μάρτυρας της νικηφόρας επικράτησης των πιο ανεπτυγμένων καπιταλιστικών μορφών –μεταξύ των οποίων και του κράτους και του χρήματος– επί των προκαπιταλιστικών ερειπίων. Έτσι λοιπόν, με μια υποκειμενικότητα διαμορφωμένη από την ανταλλακτική αξία, η μοντέρνα τέχνη, χωρίς να το θέλει, έδειξε το δρόμο προς την πλήρη πανωλεθρία όλων των προαστικών μορφών. Κι αυτό γιατί η τέχνη έκανε το λάθος να αναγνωρίσει σε αυτές τις μορφές την ουσία της καπιταλιστικής κοινωνίας. Η προσδοκία της τέχνης ήταν η εξής: η κατάρρευση των κυρίαρχων τρόπων παραγωγής, η οποία φαινόταν ότι επισπεύδεται και από την ίδια την καπιταλιστική ανάπτυξη, θα είχε ως λογική συνέπεια την ανατροπή των παραδοσιακών υπερδομών, από τη σεξουαλική ηθική ως την αρχιτεκτονική όψη των πόλεων. Η τέχνη κατηγορούσε την αστική τάξη ότι αντιδρούσε στην αλλαγή για να διατηρήσει την εξουσία της, πλανιόταν όμως οικτρά όταν πίστευε ότι θα έπρεπε να πρωτοστατήσει στην ανατροπή. Η καταστροφή, η «Βεατρίκη» του Μαλαρμέ, πραγματώθηκε με τρόπους που πολύ απείχαν απ' ό,τι θα μπορούσε να είχε φανταστεί ο ποιητής, αφού ήταν η ίδια η καπιταλιστική κοινωνία η οποία στο τέλος τα ανέτρεψε όλα.

Υπήρξαμε πράγματι μάρτυρες της εγκατάλειψης των παραδόσεων υπέρ νέων ριζοσπαστικών πρωτοβουλιών. Αντί όμως να απελευθερώσουν τη ζωή του καθένα από τις βαριές και απαρχαιωμένες αλυσίδες της, στόχος τους ήταν να γκρεμίσουν κάθε εμπόδιο προς την απόλυτη μετατροπή του κόσμου σε εμπορεύματα. Η αποσύνθεση των καλλιτεχνικών μορφών συνάδει λοιπόν τέλεια με την πραγματική καθεστηκυία τάξη του κόσμου και δεν διατηρεί τίποτε από τη δύναμη της έκπληξης που κάποτε είχε. Η ακατανοησία, η αφασία, ο ανορθολογισμός –όπως π.χ. στα έργα του Μπέκετ– είναι πια για μας πλήρως αφομοιωμένα και αδιαχώ-

[40] Κάποιες φορές η πίστη αυτή της τέχνης εκφραζόταν με εξωστρέφεια, όπως στην περίπτωση των ντανταϊστών, των φουτουριστών και των ρώσων κονστρουκτιβιστών. Άλλες φορές εκφραζόταν μόνον υπαινικτικά.

ριστα κομμάτια του κόσμου που μας περιβάλλει. Δεν αποτελούν κριτική, αλλά απολογία του κόσμου. Ο «ανορθολογισμός» πολλών πρωτοποριών διαμαρτυρόταν εναντίον του εγκλεισμού στον ύποπτο ορθολογισμό του μέσου όρου όλης της ανθρώπινης δύναμης που φωλιάζει στις σφαίρες του φαντασιακού και του ασυνειδήτου. Τι νόημα όμως θα είχε αυτός ο καλλιτεχνικός ανορθολογισμός σήμερα, που ο ανορθολογισμός της κοινωνικής οργάνωσης εκτίθεται πλέον σε όλη του τη λαμπρότητα, χωρίς ίχνος προσπάθειας να συγκαλυφθεί;

Ο Αντόρνο φαίνεται να μην είχε πολυσκεφτεί τις συνέπειες της αντιστροφής της κοινωνικής πραγματικότητας. Όσο ορθή ήταν η ανάλυσή του για την ευθύνη της φορμαλιστικής τέχνης να εργαστεί αρνητικά σε σχέση με τις ιστορικές πρωτοπορίες, τόσο είναι ανίκανη να συλλάβει τι διακυβεύεται σήμερα.

Η κριτική του Λούκατς στις πρωτοπορίες ήταν άδικη: Αναγνώρισε βέβαια τη σύμπτωση της διάλυσης τόσο των καλλιτεχνικών όσο και των κοινωνικών μορφών, ωστόσο θεώρησε την πρώτη απλή απολογία της δεύτερης – του διέφυγε δηλαδή ο κριτικός ρόλος της διάλυσης της τέχνης. Από ειρωνεία της τύχης, η λανθασμένη καταδίκη των «ιστορικών» πρωτοποριών από τον Λούκατς ευσταθεί όταν εφαρμοστεί στις πρωτοποριακές τάσεις των τελευταίων δεκαετιών που αυτοαποκαλούνται νόμιμοι κληρονόμοι της πρωτοπορίας. Αυτό δεν σημαίνει ότι έχουμε ανάγκη τα κριτήρια του Λούκατς σήμερα, αφού δεν έχουμε καμιά ανάγκη να επιστρέψουμε σε δήθεν ορθές προκαπιταλιστικές μορφές. Απεναντίας, οι πιο συνειδητοί από τους πρωτοπόρους ήταν και οι πρώτοι που συνειδητοποίησαν ότι κάθε συνέχιση της δικής τους κριτικής δράσης απαιτούσε ριζική αναθεώρηση. Το 1948, ο André Breton όταν ρωτήθηκε αν οι σουρεαλιστές του 1925, από το πάθος τους να κλονίσουν την αστική τάξη πραγμάτων, θα είχαν φτάσει μέχρι του σημείου να χαιρετίσουν την ατομική βόμβα, αποκρίθηκε ως εξής: «Στο *La Lampe dans l'horloge* (…) θα δείτε ότι δεν διστάζω να κάνω την καίρια διάκριση μεταξύ της λυρικής φιλοδοξίας να έρθει το τέλος του κόσμου και της επακόλουθης ανάκλησης αυτής της φιλοδοξίας βάσει

νέων δεδομένων».[41] Το 1951, ο Μπρετόν συνόψισε σε μια εύγλωττη φράση τη μεγάλη αλλαγή που είχε συντελεστεί σε λιγότερο από τρεις δεκαετίες, αλλαγή η οποία –προσθέτουμε εμείς– συνεχίζεται έκτοτε με ρυθμούς επιταχυνόμενους: «Στη Γαλλία, για παράδειγμα, η σκέψη απειλείτο με σκλήρυνση, ενώ σήμερα απειλείται με διάλυση».[42]

Την αυτοκριτική αυτή κληρονόμησαν οι καταστασιακοί. Ο Ντεμπόρ κατηγόρησε τους σουρεαλιστές ότι εναγκαλίστηκαν ακριβώς τον ανορθολογισμό που τώρα εξυπηρετούσε την υπάρχουσα κοινωνία. Επέμενε στην ανάγκη «να εξορθολογίσουμε κι άλλο τον κόσμο – αυτό είναι το πρώτο βήμα για να τον ξανακάνουμε παθιασμένο».[43] Το 1932 οι σουρεαλιστές είχαν παρουσιάσει «πειραματικές έρευνες για πιθανές ανορθολογικές βελτιώσεις πόλεων»· το 1956 το *Potlatch* δημοσίευσε έναν χιουμοριστικό «χάρτη ορθολογικών βελτιώσεων της πόλης του Παρισιού».[44]

Η στασιμότητα της μοντέρνας τέχνης και η έλλειψη προοπτικής της αντανακλούν τη στασιμότητα και την έλλειψη προοπτικής της κοινωνίας των εμπορευμάτων, η οποία έχει πλέον ανοίξει όλα της τα χαρτιά. Η ένδοξη στιγμή της μίας έχει παρέλθει μαζί με την ένδοξη στιγμή της άλλης. Δεν εναπόκειται στην ίδια την τέχνη να αποφασίσει το αν η τέχνη έχει μέλλον ή όχι, και ποιο θα είναι αυτό το μέλλον.

Μια κοινωνία γνήσια ανθρώπινη, για να δανειστούμε μια ακόμη φράση του Ντεμπόρ, θα ήταν «μια Αθήνα ή μια Φλωρεντία που δεν θα απέκλειε κανέναν», μια κοινωνία που δεν θα πετούσε στο δρόμο έναν Δάντη ή έναν Πραξιτέλη. *Provare per credere*.

---

[41] André Breton, *Entretiens*, (αναθεωρημένη έκδοση) Gallimard, Παρίσι 1969, σ. 271.
[42] *ό. π.*, σ. 218.
[43] «Έκθεση για την κατασκευή καταστάσεων…», *Το Ξεπέρασμα της Τέχνης*, σ. 29.
[44] *Potlatch*, σσ. 203-207.

Κεφάλαιο ΙΙΙ

Ήταν οι καταστασιακοί η τελευταία καλλιτεχνική πρωτοπορία;

Έχει γίνει της μόδας να αποκαλεί κανείς τους καταστασιακούς την «τελευταία καλλιτεχνική πρωτοπορία». Κατά μία έννοια, αυτό είναι τουλάχιστον παραδοξολογία. Άλλοτε πρόκειται απλώς για χονδροειδή ή και συμφεροντολογική διαπίστωση, όπως όταν, για παράδειγμα, συγκρίνονται οι καταστασιακοί με κάποια δήθεν πρωτοποριακά ρεύματα του '60, λόγου χάριν με την ομάδα Fluxus ή με τα *happening*, ρεύματα τα οποία οι καταστασιακοί κατέκριναν, αν δεν τα αγνοούσαν κιόλας. Κάποιοι είναι πρόθυμοι να δουν τη σκυτάλη της πρωτοπορίας στα χέρια διάφορων σύγχρονων κινημάτων, άλλοι προσπαθούν να απομονώσουν από τα συμφραζόμενά τους ορισμένα χαρακτηριστικά των πρώιμων χρόνων της δράσης των καταστασιακών –τη μεταστροφή/οικειοποίηση (*détournement*), την περιπλάνηση (*dérive*), την ψυχογεωγραφία– και να τα προωθήσουν ως ελκυστικούς και εμπορεύσιμους νεωτερισμούς.

Κατά μίαν άλλη έννοια, ωστόσο, ο χαρακτηρισμός των καταστασιακών ως της τελευταίας πρωτοπορίας εμπεριέχει και μιαν ικμάδα αληθείας, ακόμη κι αν οι υποστηρικτές του χαρακτηρισμού πιθανόν να την αγνοούν. Η πορεία που ακολούθησαν οι καταστασιακοί, ειδικά μάλιστα η προσωπική περιπέτεια του Γκυ Ντεμπόρ, πράγματι οδηγούν την ιστορική προοπτική των πρωτοποριών στο έσχατο λογικό της συμπέρασμα, βάζουν την τελεία, θέτουν το όριο μετά το οποίο είναι αδύνατον να υπάρξει άλλη πρωτοπορία. Πρό-

κειται για την απόδειξη του γεγονότος ότι η πρωτοπορία δεν είναι περισσότερο ιστορική ή αιώνια απ' ό,τι η ίδια η τέχνη και μάλιστα ότι είναι μια κατηγορία που μας κληροδότησε μια συγκεκριμένη στιγμή της ανάπτυξης της καπιταλιστικής κοινωνίας.

Είναι γνωστό ότι ο Γκυ Ντεμπόρ ποτέ δεν επεδίωξε να γίνει καλλιτέχνης με τη συνήθη σημασία της λέξης, πόσο μάλλον να γίνει θεωρητικός της αισθητικής. Ο στόχος του ήταν, πάνω απ' όλα, να ξεπεράσει την τέχνη πραγματώνοντάς την μέσα στη ζωή. Ανέπτυξε τούτη την ιδέα σε ένα σχέδιο κοινωνικής δράσης και σε μεγάλο βαθμό την εφάρμοσε στη ζωή του. Η ίδια η Καταστασιακή Διεθνής και η δράση της, περιλαμβανομένης και της δράσης της το Μάη του '68, είχαν συλληφθεί ως ένα είδος έργου τέχνης. Με αυτήν λοιπόν την έννοια, θα μπορούσε κανείς να πει ότι η Καταστασιακή Διεθνής ουσιαστικά έκλεισε τον ιστορικό κύκλο των πρωτοποριών που είχε ανοίξει κατά το δεύτερο μισό του δέκατου ένατου αιώνα. Είναι άλλωστε γεγονός ότι η σταδιακή υποχώρηση και «εξαφάνιση του εαυτού» με στόχο τη διάλυση του πρωτοποριακού εγχειρήματος μέσα στη ζωή πάντοτε υπήρξε φιλοδοξία των πρωτοποριών.

Ο Kant και ο Χέγκελ είχαν ήδη δηλώσει ότι η δουλειά της τέχνης ήταν να μεσολαβεί μεταξύ των αισθήσεων και του Λόγου, μεταξύ της μορφής και του περιεχομένου, της φύσης και του ανθρώπου, του ατόμου και της κοινωνίας. Η τέχνη όφειλε να συμφιλιώσει τα δύο άκρα και να υπερβεί αυτούς τους διαχωρισμούς. Για τον Χέγκελ, η τέχνη ήταν μια αναγκαία αλλοτρίωση από το πνεύμα και έμελλε τελικά να επιστρέψει στην ανώτερη ενότητα του πνεύματος. Δεν εννοούμε με αυτό ότι οι μοντέρνοι καλλιτέχνες επεδίωξαν να ακολουθήσουν τις κατευθύνσεις αυτών ή άλλων συγκεκριμένων φιλοσόφων. Όποτε, ωστόσο, η μοντέρνα τέχνη στοχάστηκε σχετικά με τη λειτουργία της, το έκανε με στόχο να ενώσει την τέχνη με τη ζωή και να γεφυρώσει το ρήγμα μεταξύ των δύο σφαιρών, ένα ρήγμα το οποίο η καπιταλιστική κοινωνία εντωμεταξύ επεδίωκε να βαθύνει. Η τέχνη, λοιπόν, επιφορτιζόταν με το καθήκον να αναπαραστήσει την αγνή υποκειμενικότητα, την ελεύθερη δημιουργικότητα, το υποκείμενο ως κυρίαρχο του κόσμου. Μ' άλλα λόγια, η

τέχνη εντασσόταν σε μια πορεία σύγκρουσης με την πραγματική άρνηση της υποκειμενικότητας, άρνηση την οποία προκαλούσε η λογική της σύγχρονης παραγωγής.

Η αντίληψη αυτή καθόρισε μια μεγάλη ποικιλία προσεγγίσεων της τέχνης. Η επιθυμία να θεμελιωθεί η τέχνη στη ζωή δεν εκφράζεται μόνο στον σουρεαλισμό και τις υπόλοιπες καλούμενες ρομαντικές τάσεις, όσο κι αν εκεί είναι σίγουρα πιο εμφανής. Η ίδια επιθυμία υπάρχει και σε ρεύματα ίσως αντίρροπα: στον ρωσικό κονστρουκτιβισμό, στους διάφορους φονξιοναλισμούς, στον Mondrian, στο Μπαουχάους και ούτω καθεξής. Όλα αυτά τα ρεύματα επεδίωκαν να διασώσουν την τέχνη από την απόμακρη θέση της και να μεταμορφώσουν την πραγματικότητα της καπιταλιστικής ζωής, που κυβερνάται εξολοκλήρου από την αρχή του κέρδους.

Αυτό ισχύει ακόμη κι αν η επιδιωκόμενη ενότητα τέχνης και ζωής μπορούσε να γίνει αντιληπτή από κάποιους ως κοινωνική επανάσταση εμπνευσμένη από την ποίηση, και από κάποιους άλλους ως εφαρμογή των καλλιτεχνικών αρχών στη μαζική παραγωγή ουρανοξυστών, πετσετών ή φλιτζανιών του καφέ. Ο κοινός παρονομαστής όλων τούτων των πρωτοποριών ήταν η ευχή να μην αποτελούν πια «απλώς και μόνον τέχνη» ή και η ευχή να μην αποτελούν καν τέχνη. Αυτό βέβαια δεν στοιχειοθετείται από τη λατρεία της τέχνης που εξέθρεψαν πολλά απ' αυτά τα κινήματα, απαιτώντας να αντιμετωπίζουμε την τέχνη ως ύψιστη αξία και ενίοτε συνοδεύοντας αυτήν την απαίτηση με θρησκευτικά νοήματα. Η εξαιρετικά υψηλή αξία που αποδόθηκε στην τέχνη από τον ίδιο της τον εαυτό προερχόταν από την αναγνώριση της πραγματικής φτώχειας της ζωής στον καπιταλισμό. Γι' αυτό και έτεινε, έστω υπαινικτικά, προς τη βελτίωση της πραγματικότητας διαμέσου των καλλιτεχνικών αξιών.

Η τάση αυτή ακολουθούσε ένα πρόγραμμα χαρακτηριστικά μοντέρνο, ένα πρόγραμμα που δεν είχε τίποτε κοινό ούτε με την τέχνη των προκαπιταλιστικών κοινωνιών ούτε με τις επιδιώξεις της ακαδημαϊκής και της επίσημης τέχνης. Η εξαφάνιση της τέχνης παρέμενε εγγεγραμμένη στον ίδιο τον γενετικό κώδικα των πρωτοποριών. Μεταξύ των καλλιτεχνικών κινημάτων, ο σουρεαλισμός διακήρυττε την αναγκαιότητα της αυθυπέρβασης της τέχνης με τον πιο συνειδη-

τό τρόπο. Όπως γνωρίζουμε, όμως, η εξέγερση των σουρεαλιστών δεν άργησε και πολύ να μετατραπεί σε αντικείμενο μουσειακής έκθεσης – να υποπέσει, μ’ άλλα λόγια, στην κατάσταση του να είναι τέχνη και μόνον τέχνη. Οι καταστασιακοί διεκδίκησαν ανοιχτά το σουρεαλιστικό εγχείρημα και την αποφασιστική του υπέρβαση, αρνούμενοι να γίνουν καλλιτέχνες και επιδιώκοντας να πυροδοτήσουν μια κοινωνική επανάσταση αντάξια των υποσχέσεων της μοντέρνας τέχνης.

Αντίθετα με όλες τις προηγούμενες πρωτοπορίες, ο Ντεμπόρ επεδίωξε να στηρίξει την αναγκαιότητα του ξεπεράσματος της τέχνης στη μαρξική κριτική του εμπορεύματος και του φετιχιστικού του χαρακτήρα. Ο Ντεμπόρ, όπως είναι γνωστό, αποκάλεσε τη σημερινή μορφή του φετιχισμού του εμπορεύματος «θέαμα». Πρέπει όμως να ξεκαθαρίσουμε ότι, σε αντιπαράθεση προς όλες τις μεταμοντέρνες προσπάθειες να αισθητικοποιηθεί και να ενσωματωθεί αυτή η έννοια, το θέαμα, όπως το συνέλαβε ο Ντεμπόρ, ήταν η απόφυση του εμπορεύματος με τη μαρξική έννοια του όρου.

Στο πλαίσιο του θεάματος, το εμπόρευμα επιδεικνύει τον εαυτό του για να απορροφήσει τον θεατή στη σαγήνη μιας αέναης παθητικής ενατένισης. Ο λόγος που η τέχνη πρέπει να ξεπεραστεί –ο λόγος που είναι απαραίτητη μια *Aufhebung* με την εγελιανή έννοια– είναι ότι και η ίδια η τέχνη δεν είναι παρά θέαμα που καταναλώνεται παθητικά. Στο βαθμό, βέβαια, που η τέχνη γίνεται συνειδητή απόπειρα μεταμόρφωσης της ζωής, η λειτουργία της είναι «αποφετιχοποιητική», αποσυναρμολογεί και διαλύει τον φετιχιστικό της χαρακτήρα. Αλλά τότε πλέον, κατά τον Ντεμπόρ, δεν είναι πια τέχνη.

Ο εικοστός αιώνας παρήγαγε δύο ακόμη σημαντικές αισθητικές θεωρίες μαρξικής έμπνευσης, που απέδιδαν την ικανότητα της αποφετιχοποίησης στην τέχνη: τη θεωρία του Τέοντορ Αντόρνο κι εκείνη που αναπτύσσει στο όψιμο έργο του ο Γκιόργκι Λούκατς. Στον Αντόρνο, ο αποφετιχοποιητικός χαρακτήρας φτάνει στον υψηλότερο βαθμό ανάπτυξής του στην αφηρημένη τέχνη. Για τον Αντόρνο, εναπόκειται στην τέχνη να αποφύγει την πλαστή συμφιλίωση και να καταστρέψει την ψευδαίσθηση ότι υποκείμενο στον καπιταλι-

σμό παραμένει ο άνθρωπος.

Όσο παράδοξο κι αν ακούγεται, ο Αντόρνο κατάφερε να εκφράσει αυτήν την ιδέα με αφορμή ένα παράθεμα του Brecht: «Αυτό που περιπλέκει την κατάσταση τόσο πολύ είναι ότι η απλή "ανασύσταση" της πραγματικότητας εξηγεί την πραγματικότητα λιγότερο από ποτέ. Μια φωτογραφία των εργοταξίων στη βιομηχανία Krupp ή στην AEG μάς δίνει ελάχιστες πληροφορίες για τους θεσμούς αυτούς. Η αυθεντική πραγματικότητα έχει μεταμορφωθεί σε πραγματικότητα λειτουργική. Η πραγμοποίηση των ανθρώπινων σχέσεων, όπως αυτές διαμορφώνονται, για παράδειγμα, στο εργοστάσιο, δεν περιγράφει διόλου τις ίδιες τις σχέσεις».[1] Για τον Αντόρνο, ο φετιχισμός, που υπονοεί την υποταγή των ανθρώπων στα πράγματα, είναι ένα φαινόμενο πραγματικό. Η τέχνη οφείλει να εκφράσει την κυριαρχία των αφηρημένων δυνάμεων και τα επακόλουθά της, δηλαδή την απώλεια του νοήματος και την καταστροφή της γλώσσας. Μα οφείλει επίσης να χρησιμοποιήσει όλα τα καλλιτεχνικά μέσα που έχει στη διάθεσή της, αφού μόνο αν ανέλθει στο ανώτερο επίπεδο των σύγχρονων δυνάμεων παραγωγής μπορεί η τέχνη να προοιωνίσει άλλες δυνατές χρήσεις των δυνάμεων αυτών. Αυτή είναι, για τον Αντόρνο, η δυνατότητα χειραφέτησης που ενέχει η μοντέρνα τέχνη. Η γνήσια μοντέρνα τέχνη γεννά τη δυνατότητα μιας πολύμορφης και μη καταπιεστικής σχέσης μεταξύ υποκειμένου και φύσης και απελευθερώνει το έργο τέχνης από την πανταχού παρούσα εντολή να είναι "χρήσιμο", να εισέλθει δηλαδή στο πεδίο της ανταλλαγής. Όσο αφηρημένη κι αν φαίνεται, όσο απομακρυσμένη από τη βιωμένη εμπειρία, αυτή η τέχνη πάντοτε συνδέεται, για τον Αντόρνο, με την ανάπτυξη της κοινωνίας.

Για τον Λούκατς, αντίθετα, η τέχνη, για να είναι αποφετιχοποιητική, πρέπει να είναι ρεαλιστική και όχι αφηρημένη, αφού η δουλειά της είναι να επανατοποθετήσει τον άνθρωπο στο επίκεντρο της κοινωνίας, ακόμη κι αν η φετιχοποιημένη φαινομενικότητα τον παρουσιάζει να μην είναι πια στο επίκεντρο. Η έννοια αυτή του φετιχισμού είναι διαμετρικά αντί-

---

[1] Theodor W. Adorno, (γαλλική έκδοση) «Lecture de Balzac», *Notes sur la literature*, μτφ. S. Muller, Flammarion, Παρίσι 1984, σ. 147.

θετη προς αυτήν του Αντόρνο: Όπως τον αντιλαμβάνεται ο Αντόρνο, ο φετιχισμός αποδίδει τις πράξεις των ατόμων και των κοινωνικών ομάδων σε δυνάμεις απρόσωπες, που δεν υπόκεινται στον ανθρώπινο έλεγχο, δυνάμεις για τη λειτουργία των οποίων δεν μπορεί να θεωρηθεί υπεύθυνος κανείς.

Για τον Λούκατς, η τέχνη οφείλει να είναι ανθρωπομορφ(οποιητ)ική. Οφείλει να αποκαλύπτει ότι η απουσία νοήματος, καθώς και η απομόνωση και το παράλογο στα οποία έχει καταδικαστεί η σύγχρονη ανθρωπότητα, δεν αποτελούν βαθύτερη πραγματικότητα, αλλά ένα φετιχιστικό πέπλο που συγκαλύπτει τα ταξικά συμφέροντα. Γι' αυτό και οι συγγραφείς εκείνοι που για τον Αντόρνο είναι η προσωποποίηση της «αποφετιχοποίησης», όπως ο Κάφκα και ο Μπέκετ, στα μάτια του Λούκατς είναι οι χειρότεροι φετιχιστές. (Ας σημειώσουμε, βέβαια, ότι για τον Κάφκα εξέφρασε αργότερα ορισμένες αμφιβολίες.)

Οι συγκεκριμένες αντιλήψεις σχετικά με την τέχνη, του Ντεμπόρ, του Αντόρνο και του Λούκατς, αναφέρονται σε τρεις διαφορετικές αντιλήψεις για τον φετιχισμό του εμπορεύματος. Για τον Λούκατς, ο φετιχισμός είναι απλώς και μόνο μια μορφή ψευδούς συνείδησης, μια ψευδής αναπαράσταση του κόσμου που πρέπει να αντικατασταθεί από μια ορθή αναπαράσταση, την οποία ο Λούκατς αποκαλεί ρεαλιστική. Για τον Ντεμπόρ και τον Αντόρνο, οι ανθρώπινες σχέσεις είναι βαθιά πραγμοποιημένες και ο φετιχισμός έχει μεταβάλει την ίδια τη φύση της ανθρώπινης ζωής. Ευθύνη μας είναι λοιπόν να αντιμετωπίσουμε κάθε διάσταση της σκανδαλώδους αυτής συνθήκης, όχι μόνο να καταγγείλουμε τον μυθοποιητικό της χαρακτήρα.

Οι τρεις αυτές αντιλήψεις του φετιχισμού αντιστοιχούν σε τρεις διαφορετικές μεταξύ τους απόψεις για τη νεότερη ιστορία. Ο Αντόρνο εκτιμά ότι η παρέμβαση του κράτους και των μεγάλων μονοπωλίων, που ξεκινά τη δεκαετία του 1930, βραχυκύκλωσαν την εσωτερική δυναμική του καπιταλισμού. Κατά συνέπεια, οι παραγωγικές δυνάμεις δεν βρίσκονταν πλέον σε αντίφαση με τις σχέσεις παραγωγής. Για την κριτική θεωρία του Αντόρνο, όλες οι πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές προοπτικές έχουν πλήρως εκλείψει, με αποτέλεσμα η τέχνη να παραμένει η μοναδική σφαίρα ελευ-

θερίας και ελπίδας. Για τους καταστασιακούς, ο μεταπολεμικός καπιταλισμός είχε υποστεί ραγδαίες εξελίξεις και το τέλος της ταξικής κοινωνίας διαφαινόταν στον ορίζοντα, αφού το νέο προλεταριάτο δεν μπορούσε άλλο να ανεχθεί το ρόλο του παθητικού θεατή που του είχε επιβληθεί. Η κατάσταση αυτή χαιρέτιζε ουσιαστικά το τέλος της τέχνης μαζί με το τέλος όλων των μορφών αλλοτρίωσης. Τέλος, για τον Λούκατς, η αστική κοινωνία, που κάποτε υπήρξε ένα σημαντικό στάδιο στην εξέλιξη της ανθρωπότητας, βρισκόταν τώρα σε μιαν εκφυλισμένη κατάσταση και ήταν καταδικασμένη να πέσει θύμα του ανταγωνισμού των σοσιαλιστικών χωρών.

Καμία, ωστόσο, από τις τρεις αυτές προσεγγίσεις δεν είναι επαρκής, αφού δεν λαμβάνει υπόψιν τους εσωτερικούς παράγοντες που οδηγούν σε κρίση τον καπιταλισμό και που χονδρικά θα μπορούσαμε να περιγράψουμε ως την όξυνση της αντίφασης μεταξύ της αφηρημένης μορφής (της αξίας) του εμπορεύματος και του υλικού του περιεχομένου, ή την τάση αυτής της αντίφασης να οξύνεται ολοένα και περισσότερο. Ο καπιταλιστικός τρόπος παραγωγής πρέπει να εκμεταλλεύεται τη ζωντανή εργασία, αλλά ταυτόχρονα πρέπει να κάνει ό,τι μπορεί για να περιορίζει τη ζωντανή εργασία: Αυτή είναι μια από τις βαθύτερες αντιφάσεις του, μια αντίφαση που δεν μπορεί να επιλύσει, μια αντίφαση που από τον εικοστό αιώνα και δώθε επιδεινώνεται σταθερά.

Ούτε όμως ο Ντεμπόρ ούτε ο Αντόρνο ούτε ο Λούκατς υποστηρίζουν ότι ο καπιταλισμός θα εισέλθει αργά ή γρήγορα σε βαθιά κρίση. Όλοι βλέπουν στον καπιταλισμό ένα σύστημα ακλόνητο, που μόνον η εξωτερική παρέμβαση κάποιας υποκειμενικότητας μπορεί να τερματίσει. Τόσο για τον Ντεμπόρ όσο και για τον Λούκατς, μια τέτοια παρέμβαση είναι δυνατή, ενώ ο Αντόρνο δεν της δίνει καμιά ελπίδα. Γι’ αυτό και η τόσο αγαπητή στον Αντόρνο μοντέρνα τέχνη οφείλει, όπως λέει ο ίδιος, να μην γίνει τίποτε παραπάνω από την αναπαραγωγή και την ωραιοποίηση του κενού, να έχει δηλαδή εκείνα ακριβώς τα χαρακτηριστικά για τα οποία η Καταστασιακή Διεθνής απέρριπτε τα μεταπολεμικά καλλιτεχνικά κινήματα.

Το έργο ενός Κάφκα ή ενός Μπέκετ, για να αναφέρουμε δύο συγγραφείς υποδειγματικούς για τον Αντόρνο, δεν απο-

τελεί, όπως θα ευχόταν ο Αντόρνο, απόρριψη μιας αφόρητης υπαρξιακής συνθήκης· ενσαρκώνει απλώς τη δυστυχή και ανίσχυρη συναίσθηση μιας αμετάβλητης κατάστασης πραγμάτων. Η αρνητική αυτή τέχνη καταλήγει να μην είναι τίποτε άλλο από διακοσμητική επένδυση της πραγματικότητας ή μνημείο της παραίτησης.

Εντωμεταξύ, σε αντίθεση με ό,τι διακαώς έλπιζε ο Ντεμπόρ, η κοινωνική ανάπτυξη δεν έχει οδηγήσει στο ξεπέρασμα της τέχνης. Το θέαμα έχει επιδείξει την ικανότητά του να αντιστέκεται σε όλες τις επιθέσεις εναντίον του και να γαλουχεί γενιές και γενιές ανθρώπων που δεν έχουν γνωρίσει άλλη πραγματικότητα από το θέαμα. Στα νεανικά χρόνια του Ντεμπόρ, η τέχνη, είτε η μοντέρνα είτε η κλασική, έμοιαζε αναμφισβήτητα πολύ φτωχή σε σχέση με τη δυνατότητα πραγμάτωσης του περιεχομένου της καθημερινής ζωής. Σήμερα, όμως, η θριαμβευτική κυριαρχία του θεάματος υπολείπεται κατά πολύ της τέχνης με την παραδοσιακή της σημασία, γι' αυτό και στα όψιμα έργα του ο Ντεμπόρ εκφράζει την εκτίμησή του για την κουλτούρα του παρελθόντος. Παραπονιέται ότι σήμερα ένας Θουκυδίδης ή ένας Ντονατέλο είναι αδύνατον να προκύψουν, λυπάται για την καταστροφή παλιών κτιρίων και έργων ζωγραφικής και απολαμβάνει την αρχαία μετρική και τους κλασικούς. Η μεταβολή αυτή της διάθεσής του απέναντι στη λεγόμενη υψηλή κουλτούρα δεν θα έπρεπε να ιδωθεί απλώς και μόνο ως μια προσωπική εξέλιξη του Ντεμπόρ, ακόμη λιγότερο ως ένα είδος υποχώρησης και συμβιβασμού. Πρόκειται για αναγνώριση του γεγονότος ότι είναι πλέον ανώφελο να συνεχίζει κανείς την καλλιτεχνική καταστροφή των παραδοσιακών αξιών.

Ο καπιταλισμός δημιουργεί μια «κοινωνία χωρίς ιδιότητες» και δεν μπορεί να έχει δικό του πολιτισμό. Βάση του είναι η αξία, η απλή ποσότητα της αφηρημένης εργασίας που αντιπροσωπεύεται στο εμπόρευμα, χωρίς κανένα μέλημα χρησιμότητας ή ομορφιάς. Μοναδικός στόχος του καπιταλισμού είναι η ταυτολογική συσσώρευση νεκρής εργασίας, γι' αυτό και είναι δομικά αδιάφορος προς κάθε περιεχόμενο. Επομένως, είναι αδύνατη μια κουλτούρα αυστηρά καπιταλιστική. Το μόνο που είναι σε θέση να κάνει το κεφάλαιο (κι αυτό μόνο στα πρώιμά του στάδια, άρα ουσιαστικά μέχρι τον

δέκατο ένατο αιώνα) είναι να διαδώσει ευρύτερα την έκφραση ενός περιεχομένου που κληρονόμησε από προηγούμενες κοινωνίες. Η αλλοίωση όλων των συνθηκών της ζωής που επιβάλλει ο καπιταλισμός, καθώς και ο πολλαπλασιασμός των τεχνικών μέσων που επιφέρει, είχαν ως αποτέλεσμα την ισχυροποίηση και τη διεύρυνση της έκφρασης· ωστόσο το υλικό αυτής της έκφρασης –επομένως και ο πλούτος της ανθρώπινης εμπειρίας– μπορούσε να αντληθεί μόνον από τον μη καπιταλιστικό κόσμο. Έτσι, η τέχνη γνώρισε μιαν έντονη και αναζωογονητική ανάπτυξη όσο οι νέες καπιταλιστικές αρχές συνέχιζαν να αντιμάχονται τα απομεινάρια των προκαπιταλιστικών κοινωνικών μορφών. Η τέχνη του δέκατου ένατου αιώνα τροφοδοτήθηκε από την ένταση μεταξύ της κοινωνικής τάσης για αφαίρεση και ορισμένων ατόμων που δεν είχαν ακόμη καθυποταχθεί στην τάση αυτή. Μόλις όμως ο καπιταλισμός άρχισε να *αποκτά τη μορφή που ταίριαζε στη σημασία του*, άρχισε δηλαδή να «συμπίπτει με την εννοιακή του σύλληψη», για να μιλήσουμε με όρους εγελιανούς, η επέκταση των εκφραστικών μέσων έγινε ταυτολογική και αυτάρκης – όπως συνέβη και με την παραγωγή της αξίας γενικά. Έτσι, λοιπόν, όπως πριν είχε σταθεί υπεύθυνος για την εγκαθίδρυση της τέχνης ως διαχωρισμένης σφαίρας, τώρα ο καπιταλισμός ήταν υπεύθυνος για το τέλος της τέχνης.

Κατά μίαν έννοια, δεν χρειάζεται πλέον η τέχνη να έχει λειτουργία κριτική. Η καπιταλιστική κοινωνία καταρρέει από μόνη της, αρκεί μια ματιά γύρω μας για να το διαπιστώσουμε. Ποιος ο λόγος να καταγγέλλουμε νυχθημερόν τα κακώς κείμενά της; Το πραγματικό πρόβλημα σήμερα είναι οι εναλλακτικές λύσεις: Τι θα συμβεί όταν ο καπιταλισμός αποσυντεθεί, αφήνοντας πίσω του τα ερείπια της καταστροφής; Πρέπει να διατηρήσουμε κάποια βάση για τη μελλοντική εξέλιξη, μια βάση προστατευμένη από τον μηδενισμό του κεφαλαίου. Πρέπει να εμποδίσουμε τον καπιταλισμό να συμπαρασύρει μαζί του στον τάφο ολόκληρη την ανθρωπότητα. Αν λάβουμε υπόψιν ότι ο καπιταλισμός δεν είναι μόνον ένα σύστημα καταπίεσης και οικονομικής εκμετάλλευσης, αλλά κι ένα σύστημα κοινωνικής και πολιτιστικής πτώχευσης, ο ρόλος της μοντέρνας τέχνης, άσχετα με τις δηλωμένες της προθέσεις, φαίνεται να ήταν πολύ λιγότερο κριτικός απ’ όσο

τείνουμε γενικά να πιστεύουμε. Η εικονοκλαστική διάσταση της μοντέρνας τέχνης υπήρξε μάλλον αμφίρροπη. Το έργο της μορφολογικής καταστροφής που επωμίστηκαν οι πρωτοπορίες ολοκληρώθηκε παράλληλα με τη νίκη του κεφαλαίου επί των προκαπιταλιστικών μορφών που επιβίωσαν. Οι πρωτοπορίες που είχαν επαναστατικές φιλοδοξίες πίστευαν ότι η ανατροπή των μηχανισμών της παραγωγής είχε ήδη αρχίσει να δρομολογείται και ότι η αστική τάξη διατηρούσε πλέον την εξουσία της μόνο στο επίπεδο της «υπερδομής», στο επίπεδο των συμπεριφορών, των αξιών και της καθημερινής ζωής. Θεωρούσαν, λοιπόν, ότι η τέχνη όφειλε να ανατρέψει τις δομές αυτές και να τις ανασυστήσει. Έτσι, όμως, η τέχνη έδινε απλώς τη χαριστική βολή σε ένα οικοδόμημα που ήδη κατέρρεε, όπως θα 'λεγε ο Nietzsche. Η ιδέα ενός ανθρώπου απολύτως αποκομμένου από το παρελθόν και τις παραδόσεις, για τα οποία δεν γνωρίζει τίποτε, ενός ανθρώπου εντελώς ανίκανου για οποιαδήποτε λογική σκέψη, έρμαιου των ασυνείδητων ορμών του, ηθικά αδιάφορου και ανενδοίαστου και χωρίς καμιά κοινωνική δέσμευση, ενός ανθρώπου που συλλαμβάνει τον κόσμο σαν να είναι υπό την επήρεια ναρκωτικών, που άσκοπα περιπλανιέται: ναι, γύρω στα 1925 μια τέτοια φιγούρα είναι φυσικό να φάνταζε συναρπαστική στα μάτια όσων είχαν βαρεθεί πια τον καταθλιπτικό κόσμο της αστικής τάξης. Οι σουρεαλιστές πόθησαν να δώσουν σ' αυτό το άτομο σάρκα και οστά, στο τέλος όμως ένα τέτοιο ακριβώς πρότυπο παρασκευάστηκε χονδρικά με τη μορφή του σημερινού ανθρώπου. Με άλλα λόγια: Πριν καταφέρει να επιβάλει απόλυτα την κυριαρχία της, η εμπορευματική κοινωνία χρειαζόταν έναν απολύτως «νέο» άνθρωπο. Αυτός ο «νέος άνθρωπος» μοιάζει επικίνδυνα με το ιδανικό που διακήρυσσαν πολλές καλλιτεχνικές πρωτοπορίες.

Αντίστοιχα, πολύ ενδιαφέρον έχει και η λατρεία με την οποία επενδύθηκε ο μαρκήσιος ντε Σαντ από τους σουρεαλιστές και από άλλες λογοτεχνικές πρωτοπορίες, ενίοτε μάλιστα και από τους καταστασιακούς. Η απόλυτη απόρριψη όλων των παραδοσιακών ηθικών αξιών, ακόμη και των πιο βασικών, όπως η καταδίκη του φόνου, θεωρείτο πράξη απελευθερωτική, πράξη που διάνοιγε το δρόμο προς την πλήρωση κάθε επιθυμίας. Στην πραγματικότητα όμως, όπως με

μεγάλη ακρίβεια τόνισαν οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, ο κόσμος του ντε Σαντ από πολλές απόψεις ήταν μια πρόγευση του βιομηχανικού συστήματος. Αυτό που εκθειάζεται στο έργο του ντε Σαντ είναι το νεωτερικό υποκείμενο του καπιταλιστικού ανταγωνισμού σε όλο του το μεγαλείο, υποκείμενο που για μοναδικό κανόνα του δέχεται τη λατρεία του ισχυρότερου και που είναι έτοιμο να κάνει οτιδήποτε είτε για να κυριαρχήσει επί των άλλων είτε για να λάβει σε αντάλλαγμα καθαρά μηχανικές και κατά συρροήν υλικές απολαύσεις. Η περίπτωση του μαρκησίου ντε Σαντ περιγράφει πολύ χαρακτηριστικά πόσο εύκολα μπορεί η απόλυτη απελευθέρωση του φετιχοποιημένου υποκειμένου να σημαίνει και την απόλυτη απελευθέρωση του καπιταλιστικού υποκειμένου.

Όπως είπαμε και παραπάνω, η μοντέρνα τέχνη και λογοτεχνία ποτέ δεν απομακρύνθηκαν πολύ από την παραδοσιακή τους αποστολή, από την υποχρέωσή τους δηλαδή να αναπαριστούν και να μιμούνται τη φύση. Την ίδια στιγμή, οι επιστήμες δεν αρκούνται πλέον στη μίμηση της φύσης κι έχουν αρχίσει να την «επινοούν εκ νέου». Ο διαχωρισμός του «σημαίνοντος» από το «σημαινόμενο» παρουσιάζεται ως δείγμα ενηλικίωσης του ανθρώπινου πνεύματος.

Καθετί που η μοντέρνα τέχνη είχε περί πολλού, προέρχεται αναμφίβολα από τούτη την εγκατάλειψη της *μιμήσεως* [ελληνικά στο κείμενο]. Πώς όμως να αγνοήσουμε το γεγονός ότι η μία διαδικασία προχωρά χέρι-χέρι με μια άλλη, με τη διαδικασία δηλαδή κατά την οποία η τεχνολογία και η επιστήμη καθιστούν τη φύση περιττή, επιβεβαιώνοντας το γεγονός ότι ο άνθρωπος είναι στο εξής ικανός να δημιουργήσει μόνος του έναν δικό του κόσμο, έναν κόσμο ανεξάρτητο από τη φύση;

Πώς να αγνοήσουμε το γεγονός ότι οι φαντασιώσεις της παντοδυναμίας και της χειραγώγησης είναι κοινό γνώρισμα της μοντέρνας τέχνης και της τεχνολογίας; Γύρω στα 1914, ο Χιλιανός ποιητής Vicente Huidobro, ιδρυτής του «κρεασιονισμού», δήλωσε ότι η ποίηση δεν επιθυμούσε πια να υπηρετεί τη φύση, αλλά να δημιουργήσει δέντρα πιο όμορφα κι από τα φυσικά. Πόσο ποιητική, αλήθεια, ακουγόταν μια τέτοια διακήρυξη εκείνη την εποχή! Σήμερα δεν αποτελεί

παρά προαναγγελία της γενετικής μηχανικής.

Ανέκαθεν ακούμε ότι η νεωτερική ποίηση, και η νεωτερική κουλτούρα γενικότερα, αποτελούσαν, ως προς τις υποκειμενικές προθέσεις των δημιουργών, φωνές διαμαρτυρίας ενάντια σε μια τεχνολογική πρόοδο άψυχη και ψυχρή (σύμφωνα με τη συντηρητική ερμηνεία), ή ενάντια στον καπιταλισμό (σύμφωνα με την ερμηνεία της Αριστεράς). Και στις δύο ερμηνείες, πάντως, η ποίηση και η κουλτούρα γενικότερα έρχονταν σε αντίθεση προς την τεχνολογική και οικονομική ανάπτυξη.

Δεν ακούμε όμως και τόσο συχνά να λέγεται ότι η μοντέρνα τέχνη, παρά την ενίοτε ριζοσπαστική ανταγωνιστική της διάθεση, εξελίχθηκε σχεδόν πάντοτε στο πλαίσιο που έθετε η εμπορευματική κοινωνία, φτάνοντας μάλιστα συχνά στο σημείο άθελά της να γίνεται ο κύριός της εκφραστής. Εύκολα διακρίνει κανείς μιαν αναλογία της μοντέρνας τέχνης με τον μαρξισμό του εργατικού κινήματος.[2]

Ο προντουκτιβισμός της βιομηχανίας βρήκε την προέκτασή του στον προντουκτιβισμό της ποίησης. Η κυριαρχία της μορφής επί του περιεχομένου αποτέλεσε το κύριο γνώρισμα της νεωτερικής κουλτούρας και της λογικής τής αξίας. Ο ισομορφισμός μεταξύ της νεωτερικής ποίησης και της λογικής τής αξίας είναι σαφής, συχνά μάλιστα βλέπουμε να τον παραδέχονται οι μελετητές.

Ως προς αυτό το θέμα, μπορούμε να παραθέσουμε τη μελέτη του Γερμανού μελετητή Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*.[3] Ο Φρίντριχ δεν δέχεται άκριτα τη νεωτερική ποίηση, ούτε και πρόσκειται εχθρικά προς αυτήν. Στις λιγοστές φράσεις που αφιερώνει στη σχέση μεταξύ της εξέλιξης της ποίησης και της εξέλιξης της κοινωνίας,

---

[2] Δεν πρέπει βέβαια να υπερεκτιμούμε αυτήν την πτυχή. Η μοντέρνα τέχνη εξέφρασε (ίσως και περισσότερο από το εργατικό κίνημα της εποχής) όλα όσα αντιμάχονταν την εμπορευματική λογική, όπως για παράδειγμα την εξέγερση ενάντια στην εργασία ή ενάντια στην υποταγή της ζωής στις απαιτήσεις της παραγωγής. Σε κάποιες στιγμές, η τέχνη αποτελούσε τη μοναδική δυνατότητα διατύπωσης της εμπορευματικής αθλιότητας.

[3] Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Le Livre de poche, Παρίσι 1999 (α΄ έκδοση: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Rowohlt, Αμβούργο 1956).

εκφράζει την τρέχουσα αντίληψη σχετικά με τον ανταγωνιστικό χαρακτήρα της νεωτερικής ποίησης: Σύμφωνα με τον Φρίντριχ, μπορεί κανείς να διακρίνει σ' αυτήν «την πιο ακραία απόπειρα» να σωθεί η ελευθερία του πνεύματος από τη δικτατορία της φαντασίας σε μιαν ιστορική στιγμή κατά την οποία ο επιστημονικός ορθολογισμός και οι μηχανισμοί εξουσίας της πολιτισμικής, της οικονομικής και της τεχνολογικής τάξης πραγμάτων έχουν ολοκληρώσει το έργο της οργάνωσης και της *γενίκευσης* της ελευθερίας, αποστερώντας την από την πραγματική της φύση. Ωστόσο, οι παρατηρήσεις του Φρίντριχ, άθελά του ίσως, καταδεικνύουν ότι η ποίηση με τον Ρεμπώ και τον Μαλαρμέ (όπως και όλες οι υπόλοιπες τεχνικές και διαδικασίες της μοντέρνας τέχνης: ο Φρίντριχ αναφέρει συχνά τον Πικάσο) δεν πολέμησε τη λογική του εμπορεύματος και της επιστήμης, αλλά αντίθετα τη μιμήθηκε, αν δεν την προετοίμασε κιόλας. Ο θεμελιώδης νόμος της νεωτερικής ποίησης έγκειται άλλωστε στην αποσύνθεση και την αποδιάρθρωση του πραγματικού, με τη βοήθεια στοιχείων που στερούνται λογικής ή συνοχής, με στόχο τελικά τη δημιουργία νέων αυθαίρετων κατασκευών, οι οποίες δεν αντιστοιχούν πια σε καμία εμπειρία. Για τον Φρίντριχ, οι έννοιες-κλειδιά της σύγχρονης ποίησης είναι: η παραμόρφωση, η αφαίρεση, η παραφωνία, η απανθρωποποίηση, η προτίμηση προς το ανόργανο, ο θαυμασμός της ομορφιάς των πόλεων χωρίς τους κατοίκους τους, η μίμηση των μαθηματικών μεθόδων, η δικτατορία του φαντασιακού, τα απλά παιχνίδια του πνεύματος, η απόλυτη ελευθερία προσδιορισμένη αρνητικά, ο αποπροσανατολισμός, η τάση για ωμότητα, η απουσία ανθρώπινων ενορμήσεων και παθών, η αδιαφορία. Στη νεωτερική ποίηση, η κίνηση, ο ρυθμός και η μορφή είναι αυτοσκοποί. Η ταυτολογική κίνηση της αξίας, προσθέτουμε εμείς, βρίσκει την έκφρασή της στην αυτοαναφορικότητα της τέχνης, σε μια ποίηση, μ' άλλα λόγια, της οποίας το περιεχόμενο δεν είναι παρά η ίδια η ποιητική χειρονομία, όπως στον Μαλαρμέ, και εν γένει στα αυθαίρετα και εναλλάξιμα περιεχόμενα που δεν επιδιώκουν να εκφράσουν παρά μια δυναμική η οποία είναι εντελώς άδεια, όπως π.χ. στα έργα που παράγονται γύρω στα 1910 με τον ραγιονισμό. Όπως ακριβώς και το εμπόρευμα, η νεω-

τερική ποίηση καταργεί τις διαφορές μεταξύ του καλού και του κακού, του υψηλού και του ευτελούς, του χώρου και του χρόνου, του εσωτερικού και του εξωτερικού. Ο χώρος και ο χρόνος αποκόπτονται από την εμπειρία και καθίστανται απολύτως αφηρημένοι.

Η συγγένεια, βέβαια, μεταξύ της μοντέρνας τέχνης και της επιστήμης από τη μια και της βιομηχανίας από την άλλη έχει συχνά περιγραφεί, ενίοτε μάλιστα και μέσα από τα ίδια τα καλλιτεχνικά ρεύματα (είναι αλήθεια ότι πολλά απ' αυτά δεν είχαν την πρόθεση, έστω την εμφανή πρόθεση, να ασκήσουν κριτική στην εποχή τους). Η αντίληψη σύμφωνα με την οποία η καταστροφή των παραδοσιακών καλλιτεχνικών μορφών συγκροτούσε από μόνη της κριτική στη νεωτερική κοινωνία συναντάται πολύ συχνότερα στον θεωρητικό λόγο για την τέχνη παρά στην ίδια την καλλιτεχνική δημιουργία.[4] Στις περισσότερες περιπτώσεις, η τέχνη προτιμούσε να «συμβαδίζει με την εποχή της» και θεωρούσε προτέρημα το να χρησιμοποιεί διαδικασίες κοντινές προς αυτές της επιστήμης. Η επιστήμη και η βιομηχανία, η τεχνολογία και η αστική ζωή, στα μάτια των μοντέρνων καλλιτεχνών, συγκροτούσαν αντικειμενικά δεδομένα ουδέτερα από κοινωνική άποψη. Ακόμη κι όταν η τέχνη επεδίωκε να είναι κριτική, περιοριζόταν στην πρόθεσή της να αλλάξει την κοινωνική χρήση των ίδιων αυτών δεδομένων. Στα διάφορα κονστρουκτιβιστικά ρεύματα δεν μας κάνει καμία εντύπωση η υιοθέτηση επιστημονικών μεθόδων. Αντίθετα, τέτοιες μεθόδους υιοθέτησαν και ορισμένα από τα λεγόμενα ρομαντικά ρεύματα όπως ο σουρεαλισμός, ο οποίος διατεινόταν ότι εξερευνούσε το ασυνείδητο, το μαγικό, το αρχετυπικό και το πρωτόγονο. Οι καλλιτέχνες όμως αυτών των τάσεων εφαρμόζουν κι αυτοί στα έργα τους τον θεμελιώδη κανόνα της

---

[4] Συγγραφείς όπως ο Μαλαρμέ, ο Τζόυς ή ο Μπέκετ έχουν εκφράσει το ενδιαφέρον τους για την κοινωνική *πράξη* [ελληνικά στο κείμενο], ακόμη κι αν δεν συνυπολογίσει κανείς την υπεράσπιση των αναρχικών από τον Μαλαρμέ. Σε άλλους, όπως ο Ρεμπώ ή ο Πικάσο, η συμβατική, αριστερή τους στάση δεν φαίνεται να έχει στενή σχέση με τον μορφολογικό χαρακτήρα της τέχνης τους. Διαφορετική είναι η περίπτωση των ντανταϊστών και των σουρεαλιστών, οι οποίοι επεδίωκαν συνειδητά να οικοδομήσουν αυτήν τη σχέση.

μοντέρνας τέχνης, τον κανόνα *απομονώνω και ανασυνθέτω*. Διακρίνουμε, λοιπόν, έναν κοινό παρονομαστή σε όλες τις νεωτερικές καλλιτεχνικές τάσεις: Αυτό αποδεικνύει εξάλλου πόσο ακατάλληλος είναι ο χαρακτηρισμός (ή ο αυτοχαρακτηρισμός) της μοντέρνας τέχνης ως ανορθολογικής – έστω κι αν ο χαρακτηρισμός άλλοτε της αποδόθηκε ως εξύμνηση, άλλοτε ως ύβρις. Στην ουσία, η μοντέρνα τέχνη παραμένει εγγεγραμμένη στο πλαίσιο της εμπορευματικής λογικής, και από τη στιγμή που υποπίπτει στον ανορθολογισμό πρόκειται γενικά για έναν τύπο ανορθολογισμού που δεν είναι παρά η αντιστροφή της εμπορευματικής λογικής.

Θα μπορούσε κανείς, βέβαια, να αντιπαραθέσει σ' όλ' αυτά το ότι η μοντέρνα τέχνη δεν ενδιαφερόταν απλώς να υποστηρίξει τη λογική της κοινωνικής αφαίρεσης, ούτε να εθελοτυφλήσει εμπρός στο πρόβλημα που αυτή θέτει. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι η μοντέρνα τέχνη επεδίωκε να οικειοποιηθεί νέες τεχνικές και να τις αξιοποιήσει, να μεταστρέψει τη χρήση τους, αφού αυτές τις τεχνικές, όπως είπαμε, τις θεωρούσε μάλλον κοινωνικά ουδέτερες παρά δομικά αρνητικές. Επίσης, θα μπορούσε κανείς να πει ότι η μοντέρνα τέχνη δεν αρνιόταν αφηρημένα τη νεωτερικότητα, αλλά επιθυμούσε να δημιουργήσει μία καλύτερη. Κι αυτό δεν ήταν απλώς και μόνον ο διακηρυγμένος στόχος ορισμένων καλλιτεχνικών κινημάτων, καθώς και των καταστασιακών: «[Δ]εν μπορεί να υπάρξει καλλιτεχνική ελευθερία αν δεν πάρουμε στα χέρια μας τα μέσα που συσσώρευσε ο εικοστός αιώνας. Αυτά είναι για μας τα αληθινά μέσα της καλλιτεχνικής παραγωγής. (…) Η κυριαρχία της φύσης μπορεί να 'ναι επαναστατική ή να γίνει απόλυτο όπλο των δυνάμεων του παρελθόντος».[5] Η αντίληψη αυτή βρίσκεται και στην καρδιά της αισθητικής του Αντόρνο: «Η νεωτερικότητα είναι τέχνη μέσω της μίμησης των αλλοτριωμένων πραγμάτων· μόνον έτσι γίνεται εύγλωττη, όχι με την αποσιώπηση αυτού που μένει βουβό (…) Ο Μπωντλαίρ δεν καταφέρεται εναντίον της πραγμοποίησης ούτε την απεικονίζει· διαμαρτύρεται εναντίον των αρχετύπων της» (ΑΘ 47). Οι παρατηρήσεις

---

[5] *Internationale situationniste,* τχ. 1 (1958), *Το Ξεπέρασμα της Τέχνης*, σ. 55.

αυτές δεν ακυρώνουν ωστόσο τις αναλύσεις που αναπτύξαμε παραπάνω, αφού υπάρχει γενικά η τάση να υποτιμάται η ομοιότητα μεταξύ της λογικής τής αξίας και της λογικής τής μοντέρνας τέχνης, ομοιότητα ανεξάρτητη από τις υποκειμενικές προθέσεις των καλλιτεχνών.

Ο Φρίντριχ υπογραμμίζει τον αντιϋποκειμενικό χαρακτήρα της μοντέρνας ποίησης, η οποία συχνά θεωρείται εξαιρετικά υποκειμενική. Στην πραγματικότητα, η υποκειμενιστική αυθαιρεσία και ο δεσποτισμός επί του περιεχομένου (επί του ποιητικού υλικού) αντιστρέφονται συνεχώς και μάλιστα εν πλήρει απουσία του υποκειμένου, αφού το υποκείμενο το έχει καταβροχθίσει το αντικείμενο. Ειδικά ο Μαλαρμέ, στην αιθέρια ποίησή του με τους αγγέλους, τις βεντάλιες και τα άδεια δωμάτια, εκφράζει, χωρίς ίχνος φανερής επιθετικότητας, τη «μηδενιστική ενόρμηση», την επιθυμία της εκμηδένισης του κόσμου που δίνει πνοή στην εμπορευματική κοινωνία.

Ο αξιαγάπητος καθηγητής θέλει να ξεφορτωθεί τον αντικειμενικό κόσμο και τον αντικαθιστά με την «ατόφια γλώσσα».[6] Σε αυτήν και μόνο βλέπει τη μοναδική πραγματικότητα μπρος στο οντολογικό μηδέν το οποίο αντιπροσωπεύει γι' αυτόν την αληθινή μορφή του απολύτου. Ο Φρίντριχ βλέπει στην «εκμηδένιση του κόσμου» ένα χαρακτηριστικό που διατρέχει ολόκληρη τη νεωτερική ποιητική γραμματεία. Για τον Μαλαρμέ, τα πράγματα υπάρχουν μόνον κατεστραμμένα. Έλεγε για τον εαυτό του: «Η καταστροφή είναι η Βεατρίκη μου». Η πιο γνωστή του δημιουργία είναι η λευκή σελίδα. Γενικά οι νεωτερικοί ποιητές και καλλιτέχνες διακήρυξαν με ενθουσιασμό το πρόγραμμα της εκμηδένισης, δηλώνοντας

---

[6] Ο Μάλεβιτς θα έγραφε: «Αυτό που εξέθεσα δεν ήταν ένα άδειο τετράγωνο, ήταν η αίσθηση της απουσίας του αντικειμένου». (Παρατίθεται στον J. W. Stahlmann, «Thesen über das Ende des Schönen», στο *Krisis*, τχ. 12 [1992], σ. 175.) Είναι σαφές ότι καλλιτέχνες όπως ο Μαλαρμέ ή ο Μάλεβιτς διαθέτουν και μια πτυχή μυστικιστική που εγγράφεται σε μια μακρά παράδοση σύμφωνα με την οποία ο κόσμος δεν είναι παρά ένα σύννεφο κι ένα παιχνίδι των επιφαινομένων. Η «ανανέωση του κόσμου» ως πνευματικό γεγονός και μόνον δεν εμφανίζεται αποκλειστικά στην εμπορευματική κοινωνία. Ωστόσο, η συγκεκριμένη, μη θρησκευτική μορφή που λαμβάνει η ιδέα τούτη σε ορισμένα ρεύματα της μοντέρνας τέχνης (τα παραδείγματα αφθονούν) είναι χαρακτηριστική της εμπορευματικής κοινωνίας.

συχνά την αντίθεσή τους στην «εποικοδομητική» νοοτροπία του βδελυρού αστού. Η «απουσία του κόσμου», που ο Λούκατς απέδιδε εν εξάλλω –και όχι πάντοτε αδίκως– στη νεωτερική τέχνη, είναι συνέπεια της προηγηθείσας αυτής εκμηδένισης του κόσμου.

Συχνά, οι μεγάλες ουτοπίες συνέβαλλαν στο καταστροφικό έργο του κεφαλαίου. Η επιβολή διανοητικά προσχεδιασμένων λύσεων στην πραγματικότητα και η διαγραφή κάθε όψης του παρελθόντος ώστε να γίνεται το παρόν *tabula rasa* είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν από τη μια πλευρά τη σκέψη του μοντέρνου καλλιτέχνη, που υποτίθεται πως είναι ικανός να ξαναχτίσει τον κόσμο σύμφωνα με την αγνή του υποκειμενικότητα· από την άλλη πλευρά, όμως, χαρακτηρίζουν και τη λογική της αξίας, η οποία επιδιώκει να ανασυστήσει τον κόσμο κατ' εικόνα και ομοίωσή της, με τη βίαιη επιβολή επί της πραγματικότητας μιας μορφής κενής περιεχομένου. Αυτή η ανασύσταση της πραγματικότητας μπορεί να επιτευχθεί από το κράτος, πράγμα που έγινε κατεξοχήν στο σταλινικό κράτος. Μπορεί όμως να επιτευχθεί, με πιο ύπουλο (διάβαζε λιγότερο ορατό) τρόπο, από τις δυνάμεις της αγοράς. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα στη σφαίρα της αρχιτεκτονικής, και όχι μόνο στη ρασιοναλιστική και φονξιοναλιστική εκδοχή της, οι οποίες άλλωστε αποτελούν εύκολο στόχο κριτικής. Το βασικό σενάριο δεν αλλάζει ακόμη κι όταν φαινομενικά πρόκειται για κριτική των αρχιτεκτονικών ρευμάτων, ακόμη δηλαδή κι αν μιλούμε για προτάσεις καταστασιακών καλλιτεχνών, όπως ο Constant. Στο κάτω-κάτω, η *Νέα Βαβυλώνα* του Κονστάντ δεν διαφέρει και πολύ από την *Cité Radieuse* του Le Corbusier. Υπάρχει αλήθεια κανείς που θα ήθελε να ζήσει σε μια πόλη σαν αυτή που ο Κονστάντ ήθελε να δει να καλύπτει ολόκληρο τον πλανήτη;

Σήμερα η τέχνη δεν χρειάζεται να συμμετέχει πια στην κοινωνική καταστροφή. Αυτό που όφειλε να γίνει –που πραγματικά όφειλε να γίνει– έχει ήδη γίνει. Ταυτόχρονα, δεν ωφελεί να προτείνουμε την επιστροφή στην «κλασική» τέχνη του δέκατου ένατου αιώνα, σ' αυτό που ο Λούκατς αποκαλούσε «μέγα ρεαλισμό». Σίγουρα πρέπει να «διασωθεί το ανθρώπινο», όπως έλεγε και πάλι ο Λούκατς. Αυτό όμως δεν μπορεί να συμβεί με την απόδοση στον άνθρωπο, εν είδει

εντολής, ιδιοτήτων τις οποίες, σε μια φετιχιστική κοινωνία, δεν μπορεί να έχει. Η απώλεια του νοήματος στην καπιταλιστική κοινωνία ήταν τελείως πραγματική, δεν είναι θέμα οπτικής γωνίας του καθενός. Ίσως αξίζει να αναρωτηθούμε μήπως υπάρχει κάποια τέχνη, παραδοσιακή στη μορφή της αλλά ευαίσθητη στα σημεία ρήξης της με το νόημα του κόσμου και κατ' επέκταση ευαίσθητη στο αρνητικό (όπως για παράδειγμα ήταν το μπαρόκ, μια τέχνη πολύ κοντινή στη μοντέρνα τέχνη, η οποία όμως ποτέ δεν συνεργάστηκε με το αρνητικό). Μ' αυτήν την έννοια, είναι υποχρεωτική μια ακόμη επίσκεψη στο έργο του Walter Benjamin.

Αν ο Ντεμπόρ, ο τελευταίος πρωτοπόρος, έγινε τελικά ένας κλασικός στυλίστας, τότε ο κύκλος έχει κλείσει. Το 1955 διακήρυττε την καταστροφή όλων των εκκλησιών, αδιάφορος προς οποιαδήποτε καλλιτεχνική αξία μπορεί να είχαν. Τριανταπέντε χρόνια αργότερα αναγκάστηκε να συμπεράνει ότι η επέκταση της κυριαρχίας του κεφαλαίου είχε ολοκληρώσει το σχέδιο αυτό της καταστροφής. Γι' αυτό και η αλλαγή πλεύσης του Ντεμπόρ δεν έχει καμία σχέση με το οικείο αφήγημα του επαναστάτη ή του πρωτοπόρου που γηράσκων συμφιλιώνεται με όλα όσα κάποτε αρνήθηκε και εγκωμιάζει όλα όσα κάποτε αποκήρυσσε. Αντίθετα, έχουμε να κάνουμε με ένα σημαντικό βήμα της συνείδησής του προς τα εμπρός.

Η φύση της καπιταλιστικής κυριαρχίας υπέστη μια βαθιά αλλαγή στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα. Όχι μόνον με την κοινότοπη έννοια ότι ο καπιταλισμός εξελίσσεται συνεχώς, μα με μιαν έννοια πιο αυστηρή: τώρα έχει πραγματικά αρχίσει να «συμπίπτει πλήρως με τη γνήσια εννοιακή του σύλληψη», έχοντας επιτέλους αποτινάξει τις προκαπιταλιστικές του ατέλειες. Η νίκη αυτή χαιρετίζει και την έλευση της αληθινής κρίσης του καπιταλισμού. Κατά συνέπεια, ένα σονέτο ή ένας ανδριάντας του Ντονατέλο μπορούν σήμερα κάλλιστα να αποτελέσουν ανατρεπτική τέχνη, ίσως και μόνο γιατί μας θυμίζουν τον ποιοτικό πλούτο της ανθρώπινης εμπειρίας πριν την ποσοτική ενοποίηση που επέφερε το καπιταλιστικό εμπόρευμα, καθώς και κάτι από την υπόσχεση της χειραφέτησης και της ευτυχίας που υπαινικτικά εμπεριέχει αυτή η εμπειρία. Οι «δεύτερες σκέψεις» του Ντεμπόρ

δεν υπονοούν την αποτυχία της νεανικής του φιλοδοξίας να οδηγήσει ως τις έσχατες συνέπειές της τη μοντέρνα τέχνη. Γιατί δεν είναι η μοντέρνα τέχνη που απέτυχε. Απέτυχε η καπιταλιστική κοινωνία. Η καπιταλιστική κοινωνία, ωστόσο, δεν είναι η μόνη δυνατή κοινωνία.

Κεφάλαιο IV

Γκυ Ντεμπόρ:
Ένας συγγραφέας σαν όλους τους άλλους;

Έγραψα τη μονογραφία μου για τον Γκυ Ντεμπόρ, την πρώτη του είδους της, μετά την επανέκδοση των έργων του από τον οίκο Gallimard στα τέλη του 1992. Τότε ακόμη το όνομα του Ντεμπόρ ήταν σημάδι αλληλοαναγνώρισης μεταξύ μυημένων. Με έκπληξη ανακάλυπτε κανείς σε μιαν εγκυκλοπαίδεια ή σ' ένα πανεπιστημιακό άρθρο κάποια σύντομη αναφορά σε αυτόν ή τους καταστασιακούς. Ακόμη κι αν μπορούσε κανείς να φανταστεί ότι κάποια μέρα θα λυνόταν η συνωμοσία της σιωπής, ήταν δύσκολο να προβλέψει ότι, λίγα μόνο χρόνια μετά, θα μιλούσαν για τον Ντεμπόρ στις ημερήσιες εφημερίδες λες κι ήταν απαραίτητη η αναφορά του. Ήταν εξίσου δύσκολο να φανταστεί κανείς ότι θα εμφανίζονταν τουλάχιστον πέντε ογκώδεις βιογραφίες του στα ράφια των βιβλιοθηκών, ότι οι ταινίες του θα προβάλλονταν στο φεστιβάλ της Βενετίας και ότι οι πολιτικοί θα χρησιμοποιούσαν παραθέματα από τα κείμενά του.

«Αφομοιώθηκε» λοιπόν ο Ντεμπόρ, όπως πάντοτε φοβούνταν οι ορθόδοξοι οπαδοί του ή όπως εύχονταν εκείνοι που θεωρούσαν ότι είναι αδύνατο να ζήσει κανείς όλη του τη ζωή ενάντια στο «θέαμα»; Το σίγουρο είναι ότι ο Γκυ Ντεμπόρ δεν είναι πια «παράνομος» συγγραφέας, κάθε άλλο μάλιστα. Έχει γίνει άραγε ένας συγγραφέας «σαν όλους τους άλλους», έχουν καταφέρει να τον κλειδώσουν στο κάλπικο πάνθεον των «κλασικών μοντέρνων»; Αυτό δεν είναι και τόσο σίγουρο. Καταρχήν, ένα εμπόδιο στην απόλυτη ειρή-

νευση μεταξύ του Ντεμπόρ και της κοινωνίας του θεάματος είναι η μαρξική του διάσταση. Τώρα τελευταία μάλιστα, σχεδόν ομόψυχα αποφάσισαν όλοι να κατατάξουν τον Ντεμπόρ στους μεγάλους στυλίστες, θέλοντας να μειώσουν έτσι την αξία του περιεχομένου των κειμένων του. Εκτός όμως από το να υποβιβάσουν σε απλή άσκηση ύφους το μεγαλύτερο μέρος του έργου του (εκείνο που σχετίζεται με την καταστασιακή του δράση), δεν μπορούν να συνεχίσουν να αρνούνται για πολύ ότι η ανάλυση του Ντεμπόρ για το θέαμα θεμελιώνεται σε μια εκ νέου επεξεργασία ορισμένων μαρξιστικών κατηγοριών, όπως το εμπόρευμα, η αξία, ο φετιχισμός.

Επιπλέον, ακόμη κι αν λάβουμε υπόψιν μόνον τα πιο «ποιητικά» ή τα πιο «προσωπικά» του έργα (αν δεχτούμε βέβαια ότι έχει νόημα ένας τέτοιος διαχωρισμός), όπως η ταινία *In girum…* ή ο αυτοβιογραφικός *Πανηγυρικός*,[1] θα ήταν λάθος να θεωρήσουμε τον Ντεμπόρ συγγραφέα για όλα τα γούστα, της τάξης ενός Gide ή ενός Mauriac. Σε πενήντα ή εκατό χρόνια, ο Ντεμπόρ ίσως και να παρουσιάζεται ως συγγραφέας που οφείλει κανείς να θαυμάζει για το ύφος του, τον ποιητικό του οίστρο και τις ορθές του παρατηρήσεις, αλλά που κατά βάθος αντιπαθεί. Θα ’χει δηλαδή την ίδια μοίρα με τον Saint-Simon. Ο συσχετισμός αυτός με τον «μεμοριαλιστή» συγγραφέα δεν επιδιώκει να επαναλάβει την τετριμμένη πλέον διαπίστωση ότι ο Ντεμπόρ γράφει ή σκέφτεται όπως οι μοραλιστές του Αιώνα των Φώτων. Με βάση τον μέσο όρο έκτασης της περιόδου στον γραπτό τους λόγο, αλλά και τον αριθμό των σελίδων που άφησε ο καθένας, Ντεμπόρ και Σαιν-Σιμόν βρίσκονται μάλλον στον αντίποδα ο ένας του άλλου. Και οι δυο τους όμως είναι –και θα παραμείνουν– ξένα σώματα στη γαλλική γραμματεία. Ενδεικτικό είναι ότι το πιο διαδεδομένο ακαδημαϊκό εγχειρίδιο γαλλικής λογοτεχνίας αφιερώνει στον Σαιν-Σιμόν ακόμη λιγότερες γραμμές απ’ ό,τι π.χ. στον Λαμαρτίνο, σχολιάζοντας μάλιστα ότι «επρόκειτο για άνθρωπο όχι και τόσο συμπαθή», αφού έβλεπε μόνον την αρνητική όψη των πραγμάτων. Αυτό δεν

---

[1] Guy Debord (1989), *Πανηγυρικός*, μτφ. Κώστας Οικονόμου, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1995· και Guy Debord (1997), *Πανηγυρικός, Δεύτερος Τόμος*, μτφ. Μαρλέν Λογοθέτη, Ελευθεριακή Κουλτούρα, Αθήνα 1998. (*Σ.τ.μ.*)

θα ’πρεπε να μας εκπλήσσει: Στη γενεαλογία της νεωτερικότητας, όλοι οι Γάλλοι συγγραφείς του τέλους του δέκατου έβδομου αιώνα κρίνονται ως προς το αν συμμετείχαν στον Διαφωτισμό ή αν υπήρξαν πρόγονοί του. Ο Σαιν-Σιμόν είναι ο μοναδικός μεγάλος συγγραφέας της εποχής εκείνης που με τίποτα δεν μπορεί να ενταχθεί σ’ αυτό το σχήμα. Ταυτόχρονα, δεν μπορεί να καταταγεί ούτε στους «αντιδραστικούς», αφού εναντιωνόταν και στην απόλυτη μοναρχία. Γεμάτος αηδία τόσο για τη νέα κρατική εξουσία όσο και για τη νέα αστική τάξη, μακράν τού να κόπτεται για οποιαδήποτε «δημοκρατία», ο υπερασπιστής αυτός του ένδοξου φεουδαλικού παρελθόντος υπήρξε η φωνή ενός κόμματος χωρίς οπαδούς. Απ’ όσους θαυμάζουν σήμερα τούτες τις βέβηλες φράσεις, δεν υπάρχουν και πολλοί που θα μπορούσαν με ειλικρίνεια να ταυτιστούν με την οπτική του χωρίς να είναι ταυτόχρονα και κληρονόμοι των διαφόρων Colbert που ο δούκας κακολογούσε. Αν ο Σαιν-Σιμόν καταδίκασε την εποχή του, την οποία θεωρούσε «παρακμιακή», το έκανε με αφετηρία τη δική του κατάσταση, την πολύ συγκεκριμένη κατάστασή του.

Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για τον Ντεμπόρ. Ποιος από τους νέους αναγνώστες του μπορεί να μην νιώθει θιγμένος από την περιγραφή που επιφυλάσσει ο Ντεμπόρ στους συγχρόνους του, π.χ. στην αρχή της ταινίας *In girum…*; Ποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι βρίσκεται στην ίδια θέση από την οποία εκκινεί ο Ντεμπόρ για να γράψει τα «λογοτεχνικά» του έργα; Σίγουρα όχι όσοι ανέχονται τις παρούσες συνθήκες, όπως έλεγε ο Ντεμπόρ. Κι ακόμη λιγότερο όσοι πολεμούν τον σημερινό κόσμο. Στα τελευταία του έργα, ο Ντεμπόρ είναι αμετακίνητος στις απόψεις του για τις δυνάμεις της κυριαρχίας και την κατάσταση που έχουν δημιουργήσει, δεν βλέπει όμως πια πουθενά επαναστάτες. Κάποιος πειράχτηκε όταν, στο ντοκυμαντέρ *Guy Debord, son art, son temps* (*Γκυ Ντεμπόρ, η τέχνη του, η εποχή του*), ο Ντεμπόρ, που το συνυπογράφει, δείχνει εικόνες από σχολεία στα περίχωρα με στόχο μόνο να δηλώσει την παρακμή του κόσμου του θεάματος, όχι για να εναντιωθεί σε αυτόν και να δημιουργήσει έναν νέο πολιτισμό. Μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι ο Γκυ Ντεμπόρ δεν εκτιμούσε το χιπ-χοπ. Με

τίποτε δεν ήθελε να είναι *politically correct*, πόσο μάλλον να ενστερνιστεί τον αριστερό κομφορμισμό. Ήταν αντίθετος με τον πόλεμο στην Αλγερία, ποτέ όμως δεν αναφέρθηκε στον σημερινό «αντιρατσισμό» ή την «πολυπολιτισμικότητα». Διακήρυξε και βίωσε την ελευθερία των ηθών, στάθηκε όμως μακριά από τον φεμινισμό και κάγχαζε το νέο έγκλημα της «ομοφοβίας». Στα έργα του των τελευταίων δεκαπέντε χρόνων, τα δήθεν ηπιότερα, επέτρεψε στον εαυτό του να κρίνει τον κόσμο με βάση τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της δικής του ζωής: Να το στοιχείο που ορισμένοι χαίρονται να αποκαλούν «την αριστοκρατική του διάθεση».

Ο Ντεμπόρ μοιάζει και με τον αυστριακό συγγραφέα Karl Kraus. Όπως και ο Ντεμπόρ, έτσι και ο Κράους είχε πολλούς θαυμαστές που ποτέ δεν μπορούσαν να είναι σίγουροι ότι μια μέρα δεν θα βρεθούν κι αυτοί στο στόχαστρό του. Και οι τρεις τους, ο Ντεμπόρ, ο Σαιν-Σιμόν και ο Κράους, είναι μάρτυρες κατηγορίας στη δίκη εναντίον της εποχής τους, μάρτυρες όμως που ξεφεύγουν από τις συνηθισμένες κατηγορίες. Αποκάλεσαν τον Σαιν-Σιμόν και τον Κράους «αντιδραστικούς», κι έχουν αρχίσει να κάνουν το ίδιο και με τον Ντεμπόρ. Πολλοί θα ’θελαν να γράφουν όπως εκείνοι, θα ’θελαν να είναι το ίδιο κακοί μ’ εκείνους, δεν θα κάνουν όμως ποτέ τον κόπο να εγκύψουν στην ουσία των αιτημάτων που διατυπώνουν και οι τρεις.

Ας μην ανησυχούμε λοιπόν: Ο Γκυ Ντεμπόρ δεν θα αφομοιωθεί ποτέ.

Επίμετρο

1.

Καμία έννοια δεν μπορεί να εμπνεύσει τα πλήθη, δεν μπορεί να σώσει καμία συνείδηση. Μπορεί, ωστόσο, την κατάλληλη στιγμή να αποτελέσει το κατάλληλο εργαλείο. Έναν τέτοιο ρόλο έπαιξε στα τέλη της δεκαετίας του ’60 ο όρος «θέαμα» – και παρόλ’ αυτά, ή μάλλον ακριβώς γι’αυτό, οι αγοραίες χρήσεις του όρου σήμερα θέλουν το θέαμα να περιγράφει την τηλεόραση ή τα μμε, και στην καλύτερη περίπτωση την αφασία της δυτικής «μαζικής δημοκρατίας». Αυτό δεν αναιρεί την αρχική κριτική δύναμη της έννοιας. Αν η έννοια του θεάματος δεν διατηρεί πολλά από την αρχική της ρομαντική και ετοιμοπόλεμη διάθεση,[1] φαίνεται ότι, αν μη τι άλλο, τουλάχιστον δικαιώνεται ως περιγραφή μιας συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής. Ποια είναι όμως τότε η επόμενη στιγμή; Ποια είναι η «μεταθεαματική» ιστορική φάση που διανύουμε σήμερα, κατά την οποία ο όρος «θέαμα» όσο μεγαλύτερη διάδοση αποκτά στα δημοσιογραφικά πάνελς και τη φιλελεύθερη φλυαρία τόσο περισσότερο στρεβλώνεται; Πώς περιγράφουμε μία νέα διακριτή κατάσταση, ένα νέο καθεστώς που δεν μπορεί να περιγραφεί πια ως *κοινωνία του θεάματος*, κοινωνία δηλαδή όπου έχει πολιτική αξία να επισημάνει κανείς ότι οι ανθρώπινες σχέσεις διαμεσολαβούνται από εικόνες;

---

[1] Βλ. τη σχετική συζήτηση στο *ξ*, τχ. 7, Απρίλιος 2005, στα κείμενα: Γιάννης Ιωαννίδης, «Η κοινωνία του θεάματος σήμερα», σσ. 63-85 και «Σχόλια στην “Κοινωνία του θεάματος σήμερα”», σσ. 87-95.

Δεν διαμεσολαβούνται πια οι ανθρώπινες σχέσεις από τις εικόνες; Σαφώς και ναι· γιατί όμως δεν επαρκεί πια η περιγραφή του θεάματος για να διακρίνουμε μέσα στο εκτυφλωτικό σκοτάδι το επόμενό του στάδιο; Φαίνεται να έχουν αλλάξει οι ίδιοι οι τρόποι που αντιλαμβανόμαστε το οπτικό περιβάλλον, ειδικά τα εικαστικά του ερεθίσματα που μας επιτίθενται με τη μορφή οργανωμένης και επεξεργασμένης πληροφορίας. Φαίνεται να έχουν αλλάξει οι τεχνικές της κυριαρχίας στη «λειτουργική σφαίρα και την ενημερωτική σφαίρα» των εικόνων,[2] οι χειρισμοί της «οπτικής μηχανής».[3] Η εξέλιξη αυτή αποτυπώνεται σε μια νέα σχέση του ορατού κόσμου (ειδικά του οπτικά κωδικοποιημένου και του εικονικού) με αυτό που θεωρείται αληθινό.

Μπορούμε να συσχετίσουμε αυτήν τη συνθήκη με την παλαιότερη και πολυχρησιμοποιημένη ντεμπορική διαπίστωση ότι «το αληθινό είναι μια στιγμή του ψεύτικου»; Σε αυτήν τη φράση περιγράφονται μάλλον τα όρια της κοινωνίας του θεάματος, το ζήτημα δηλαδή της απόλυτης διάχυσης του ψεύδους με τη διαμεσολάβηση των εικόνων σε κάθε παραγωγή κοινωνικού νοήματος. Για τη διαλεκτική της *Κοινωνίας του Θεάματος* του 1967, το κυρίαρχο οπτικό καθεστώς (με την ευρεία έννοια των οπτικών δεδομένων που παράγουν ρητή πληροφορία) *είναι* το ίδιο το ψεύτικο. Εμπεριέχει το αληθινό ακριβώς επειδή σε αυτό πρέπει να αποτανθούμε για να το αποδομήσουμε και να ανακαλύψουμε σε αυτό την στρέβλωση (δηλαδή, με εγελιανούς και μαρξικούς όρους που δανείζεται και ο Ντεμπόρ, τη φετιχοποίηση και την αλλοτρίωση) των κοινωνικών σχέσεων που ανάγεται στη θεαματική διαμεσολάβηση. Στην κάλυψη από τα μμε της φρίκης του πολέμου του Βιετνάμ βρισκόταν το αντιπολεμικό κίνημα αλλά και η αφομοίωσή του, αντηχούσε η προπαγάνδα αλλά και η δυνητική της υπέρβαση. Σήμερα όμως;

Το σίγουρο είναι ότι κανείς δεν πιστεύει πια αυτά που

---

[2] Otto Karl Werckmeister, *Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*, form und zweck, Βερολίνο 2005, σσ. 7-16.

[3] Critical Art Ensemble, *Η μηχανή της σάρκας* (1998), κεφ.3: «Η ενηλικίωση της μηχανής της σάρκας», μτφ. Σωκράτης Παπάζογλου – Ίρια Γραμμένου, εκδόσεις των ξένων, Θεσσαλονίκη 2006, κυρίως σσ. 58-59.

βλέπει στην τηλεόραση. Από όλους αμφισβητείται πλέον η σχέση των εικόνων των μμε (ενός ολιγοπωλίου εταιρειών ψυχαγωγίας, προπαγάνδας, διαφήμισης, ενημέρωσης, καθώς και της υλικοτεχνολογικής τους υποστήριξης και αναπαραγωγής) με την *αλήθεια* των πραγματικών γεγονότων στα οποία αναφέρονται.

Η καχυποψία ενίοτε διαπερνά την αφασία. Το αληθινό, όμως, δεν βρίσκεται μέσα στη διαλεκτική τού τι προβάλλεται και τι αποσιωπάται, ή στη διαλεκτική μεταξύ ψεύτικης εικόνας και αληθινής κοινωνικής σχέσης, αλλά περισσότερο σε μια διαλεκτική της επεξεργασμένης αναπαράστασης και της αυθεντικής αναπαράστασης. Θεωρούμε ότι το αυθεντικό εισβάλλει στο επεξεργασμένο σε στιγμές που γεννιούνται ερωτήματα όπως: Για ποιο λόγο επιλέχθηκε να περάσουν στο εθνικό αμερικανικό δίκτυο των μμε εικόνες των φρικαλεοτήτων των Αμερικανών στρατιωτών στις φυλακές Αμπού Γκράιμπ; Μα για να τονωθεί η αυτοπεποίθηση ενός ελαφρά απογοητευμένου *τη στιγμή εκείνη* φονταμενταλιστικού πατριωτικού κινήματος στις ΗΠΑ χρειαζόταν μία δόση ζωντανής πολεμικής πορνογραφίας. Γιατί έπρεπε να διαβάσουμε τη σημειολογία στις σκηνοθετημένες δηλώσεις του Μπιν Λάντεν; Μα χωρίς μία καλά εγκαθιδρυμένη εικόνα του αντιπάλου, χωρίς δηλαδή ένα διαφορετικό μυθολογικό πολιτισμικό πρόσημο στον φόβο, θα ήταν ακόμη πιο ξεκάθαρο ότι οι κυρίαρχοι έχουν τα ίδια συμφέροντα από τη μαζική παραγωγή θανάτου. Και οι δύο “αυθεντικές” στιγμές, βέβαια, προσφέρθηκαν κατόπιν εορτής.

Εισπράττουμε το τελικό προϊόν μιας έντονης διαμεσολάβησης και επεξεργασίας, θεωρώντας ότι μας αποκρύπτεται όχι το αυθεντικό, αλλά η αυθεντική του αναπαράσταση. Αυτό θα ήταν μια σχεδόν αυτονόητη παραδοχή αν πραγματικά δεν υπερέβαινε την παλαιότερη ότι «τα μμε λένε ψέματα». Ελέγχεται απόλυτα η διαχείριση της πληροφορίας ως προς το «γεγονός», ως προς το πολιτικά χρήσιμο δεδομένο. Με αυτήν την έννοια, το ψέμα, αυτό δηλαδή που ενέχει έναν περιστασιακό δόλο, τώρα είναι η γενετική προϋπόθεση της νέας συνθήκης, όχι η εξαίρεσή της.

2.

Στα *Σχόλια στην Κοινωνία του Θεάματος* ο Ντεμπόρ μίλησε για το πολιτικό περιεχόμενο του θεάματος. Ήταν φανερή στα *Σχόλια* μία κρίσιμη αναθεώρηση της αρχικής του περιγραφής του όρου στην *Κοινωνία του Θεάματος*. Δεν μιλούσε πλέον μόνο για θέαμα διάχυτο και θέαμα συγκεντρωτικό ή συγκεντρωμένο, μιλούσε πρώτιστα για το συνδυασμό των δύο τεχνικών της κυριαρχίας στο ενσωματωμένο θέαμα. Διαισθάνθηκε την «αλλαγή φρουράς» που θα «περ[άτωνε] το έργο των θεαματικών καιρών».[4] Με άλλα λόγια, είχε συνειδητοποιήσει τη δεκαετία του '80, κατά την εκπνοή του διπολισμού ΗΠΑ και ΕΣΣΔ και την αντικατάστασή του από έναν νέο διπολισμό, ότι δεν μπορούμε να μιλούμε για τη θεαματική δικτατορία ως ένα παραπέτασμα αλλοτρίωσης που μας χωρίζει από την καθαρή συνείδηση. Τα *Σχόλια* μας προετοιμάζουν για την επόμενη φάση την οποία ο Ντεμπόρ, αν είχε επιλέξει να ζήσει, θα μπορούσε να περιγράψει, χτίζοντας στα θεμέλια του έργου του 1967.

Τις τελευταίες δύο δεκαετίες του εικοστού αιώνα, κυκλοφόρησαν διάφορες αμήχανες ερμηνείες ή αφελείς αποσιωπήσεις του θεάματος στο όνομα κάποιου μεταμοντερνισμού για τον οποίο τελικά *το ψεύτικο ήταν η απόλυτη πραγμάτωση του αληθινού* – τι άλλο σήμαινε η δήλωση του Μποντριγιάρ ότι ο πόλεμος στον Κόλπο του 1991 δεν συνέβη ποτέ; Από την πολυσυζητημένη *Αυτοκρατορία* των Hardt και Negri, που ξεκινά αμέσως μετά το 1991, οι έννοιες του θεάματος και της αλλοτρίωσης έχουν ουσιαστικά εξοριστεί, αφού το ψεύτικο δεν υπάρχει καν, όταν το κεφάλαιο είναι αντίπαλο προς την εργασία (σύμφωνα με τις εργατιστικές θέσεις) και όχι σύμφυτο με αυτήν,[5] όταν η εξουσία και οι αναπαραστάσεις της, το σύνολο των σχέσεων εκμετάλλευσης και καταστολής, δεν είναι παρά ιδιοκτησιακό καθεστώς που πρέπει απλώς να αλλάξει χέρια ώστε να γίνει κυβέρνηση το *πλήθος*.

Τέτοιες ερμηνείες δεν λαμβάνουν όμως τελικά υπόψιν κάτι αυτονόητο (και διάχυτο στην ανάλυση του «θεάματος»,

---

[4] Debord, *Σχόλια*, σ. 76.

[5] Βλ. Anselm Jappe, *Die Abenteuer der Ware* (2003), Unrast, Μύνστερ 2005, σσ. 235-240, όπου ασκείται κριτική στην «τελευταία μεταμφίεση του παραδοσιακού μαρξισμού».

αλλά και στην ιστορική πραγμάτευση της πρωτοποριακής τέχνης στον Αντόρνο και τον Ντεμπόρ που αναπτύσσεται σε αυτό το βιβλίο): Η ίδια η τεχνική και παραγωγική διαχείριση των αναπαραστάσεων επηρεάζει τελικά τον τρόπο που τις αντιλαμβανόμαστε. Το σημερινό οπτικό καθεστώς είναι απολύτως πολωμένο μεταξύ αφενός της αλήθειας που σωρεύεται στους δορυφόρους και τα συστήματα επιλεγμένης καταγραφής, παρακολούθησης και επιτήρησης, καθώς και στα πορίσματα της πειραματικής επιστημονικής έρευνας στρατών και εταιρειών, αλήθεια στην οποία απαγορεύεται κατά κανόνα η πρόσβαση, και αφετέρου των εικόνων που μας σερβίρονται απλόχερα, ακριβώς επειδή δεν ανταποκρίνονται σε καμία πραγματικότητα, επειδή δεν «αναπαριστούν» καμία αλήθεια. Η πραγματική αναπαράσταση των γεγονότων θεωρείται σίγουρα κρυμμένη – γι' αυτό φύονται παντού σενάρια όχι για το αν και το γιατί, αλλά για το *πώς* είναι κρυμμένη: Όλο και πιο μυστικοποιημένες ιδεολογίες απορροφούν τον προσηλυτισμό στο CNN ή το Αλ Τζαζίρα.

Ταυτόχρονα αυξάνεται η αληθοφάνεια της πιο κρυπτικής «τεχνοεπιστημονικής» οπτικοποίησης (π.χ. στην πληροφορική, τη βιολογία, την ιατρική), αφού θεωρείται ότι στην αποκωδικοποίησή της υπάρχει κοινωνικά κρίσιμο νόημα. Το «εγωιστικό γονίδιο» ή το λίγο παλαιότερο «γονίδιο της ομοφυλοφιλίας», μαζικές εκλαϊκεύσεις και τα δύο της τεχνοεπιστημονικής διαλέκτου, είναι μόνο προφανείς αποδείξεις εμπέδωσης μιας ρατσιστικής ευγονικής μέσω δήθεν αδιάψευστων επιστημονικών στοιχείων (δηλαδή στοιχείων οπτικά κωδικοποιημένων και προοπτικά κερδοφόρων).

3.

Η ριζική διχοτόμηση του «ποσού αληθείας» των εικόνων στη σημερινή εποχή, όπου κυριαρχεί το διευρυνόμενο Κόμμα της Αντιτρομοκρατίας, μπορεί να περιγραφεί μέσω ορισμένων κοινότοπων και παραδειγματικών τεχνολογικών μεταφορών.

Το πραγματικό *παράδειγμα* της κυρίαρχης σχέσης του ορατού κόσμου με το σώμα είναι ότι ο θεατής πλέον *είναι* αντικείμενο θέασης. Αν είναι σημαντικό το ότι παρακολουθεί τηλεόραση, είναι πιο σημαντικό το ότι παρακολουθείται

απ' αυτήν. Δεν ελέγχει τις τεχνικές επιτήρησης και παρακολούθησης, αλλά ελέγχεται απ' αυτές. Μαθαίνει να αισθάνεται ότι ανά πάσα στιγμή κάπου κοντά είναι ο επόμενος σταθμός του Echelon και ότι κάθε συνοριακή γραμμή είναι ένα στρατιωτικό-επιστημονικό εργαστήριο με μηχανήματα βιομέτρησης. Για την τεχνολογία της παρακολούθησης στην πληθυσμιακή μεγακλίμακα και στη νανοκλίμακα των βιοτεχνολογικών εφαρμογών, κύριος ρόλος του ματιού δεν είναι να βλέπει, είναι πρώτιστα να βλέπεται. Στην ιριδογραφία –σύντομα σε κάθε επίσημο έγγραφο ταυτότητας και διαβατηρίου– το μάτι δεν είναι υποκείμενο του βλέμματος, είναι το αντικείμενο ενός κεντρικού, απρόσωπου βλέμματος-κωδικοποιητή, για το οποίο «όλοι είναι ύποπτοι μέχρις αποδείξεως της μη ενοχής τους».

Τα τεχνοβιομηχανικά επιτελεία του Κόμματος της Αντιτρομοκρατίας (και των εσωτερικών τους, ευκαιριακών ή μονιμότερων, αντιπάλων) υλοποιούν μαζικά τα πιο πρόχειρα χωρία της επιστημονικής φαντασίας. Κατά την βιοτική πολιτική παραγωγή, δηλαδή κατά τη διαχείριση πληθυσμών και σωμάτων ως να ήταν ανακυκλώσιμοι οικονομικοί πόροι, η κυριαρχία κέρδισε πολλές μάχες. Δεν περάσαμε στη «μετα-ανθρώπινη» κατάσταση, αλλά σε μία πανταχού παρούσα και διόλου «ριζωματική» δικτύωση συνοριακών περιοχών, φυλακών και στρατοπέδων εργασίας. Ο «νομάς του παγκόσμιου χωριού» είναι ο πρωταγωνιστής της, αλλά το όνομά του είναι πρόσφυγας. Ο «κυβερνοτουρίστας» έχει κινητό, υπολογιστή και τεχνητό εγκέφαλο, αλλά σύντομα του τελειώνουν οι φιλοδοξίες για κρυογονική συντήρηση. Στην «πανοπτική Βαβυλώνα» η κυριαρχία μιλάει πολλές γλώσσες αλλά σε έναν ρυθμό· αρχιφύλακας δεν υπάρχει, και στην επικράτειά της όλοι θεωρούνται δυνάμει διαταραγμένοι και εγκληματίες.

(Δεν είναι υπερβολικοί όσοι μιλούν για υποκατάσταση της φαντασιακής προστασίας από το «μάτι του Θεού», προϋπόθεση των μονοθεϊστικών θρησκευτικών ιδεολογιών, με τη συναίσθηση της παρακολούθησης από ένα άλλο, υλικό αλλά ασώματο μάτι – τα μμε και τα συστήματα επιτήρησης. Η νέα θρησκεία, όπως και οι παλαιότερες, παρέχει δωρεάν νόημα σε πολλές ενέργειες. Όπως και οι παλαιότερες, έχει

ιερατείο, μάρτυρες, σύμβολα και αιρέσεις. Υπόσχεται μετά θάνατον ζωή – στην αιώνια μνήμη του αποθηκευμένου αρχείου. Όπως και από τις παλαιότερες, πρέπει να απαλλαγούμε και από αυτήν.)

4.

Ως τεχνική της κυριαρχίας και ως προϊόν που διαρκώς αναπαράγεται από τις αντικοινωνικές σχέσεις, το θέαμα δεν έχει «διαλυθεί». Και ο θεατής-αντικείμενο θέασης δεν παύει να είναι *και* θεατής. Στο βαθμό που ο θεατής-αντικείμενο θέασης είναι ακόμη θεατής, στο βαθμό δηλαδή που καταναλώνει διαρκώς και αναπόφευκτα εικόνες και συμμετέχει σε μια αέναη αναπαραγωγή και κυκλοφορία εικόνων, γνωρίζει ότι τα δεδομένα (ψηφιοποιημένα ή κωδικοποιημένα σε γραπτό λόγο, εικόνα, ήχο) στα οποία έχει πρόσβαση είναι επεξεργασμένα και ψευδή. Τα «αληθή» δεδομένα έχουν μεταβολιστεί σε ένα εύπεπτο υλικό που δεν έχει καμία ανταγωνιστική κοινωνική σημασία. Από την $11^{η}$ Σεπτεμβρίου έχουμε τις εικόνες της καταστροφής των δίδυμων πύργων. Από τους πρώτους μήνες της επιχείρησης στο Αφγανιστάν έχουμε τις φωτογραφίες της υψηλής πολεμικής τεχνολογίας της Βρετανίας και των ΗΠΑ. Και τίποτε ενδιάμεσα.

Ο θεατής-αντικείμενο θέασης γνωρίζει επίσης ότι η συντριπτική πλειοψηφία των εικόνων είναι άχρηστες, αναλώσιμες και ανενεργές. Έχει δηλαδή τη συναίσθηση ότι τα μηχανήματα οπτικών μετρήσεων, από τους δορυφόρους ως τα μικροσκόπια, παράγουν κυρίως οπτικό θόρυβο, *junk data*, δεδομένα που δεν ενδιαφέρουν κανέναν, αφού –όσο δεν συλλαμβάνουν κάποια παρέκκλιση– αφορούν στην «κανονικότητα» και στο μη-γεγονός. Έτσι και η συντριπτική πλειοψηφία των γονιδίων μας: Σύμφωνα με τις ανάγκες της βιοτεχνολογικής αγοράς, ευρεσιτεχνία μπορεί να κατοχυρωθεί για ό,τι δεν είναι *junk DNA*, δηλαδή για ένα μικρό ποσοστό το οποίο μπορεί να "περιγραφεί" με τα σημερινά εργαλεία της έρευνας. Έτσι και τα αέναα αποθηκευόμενα στοιχεία για εγκληματολογική χρήση: Πόσες συλλήψεις μπορούν να γίνουν βάσει του αρχείου μιας κάμερας παρακολούθησης σε ένα πολυκατάστημα; Ελάχιστες – η δουλειά όμως γίνεται αλλού. Η αποτελεσματικότητα της κάμερας έγκειται στο ότι

αντιλαμβανόμαστε την ύπαρξή της.

Εντωμεταξύ, η βιομηχανία των εικόνων (της υψηλής τέχνης, της μαζικής ψυχαγωγίας και της ενημέρωσης) που απευθύνεται στον θεατή, αναπτύσσεται για τους σκοπούς των πολέμων της κυριαρχίας, ενώ ταυτόχρονα εκτονώνεται στην ελεύθερη αγορά. Αυτήν τη στιγμή, η παραγωγή αναπαραστάσεων φαίνεται να ακολουθεί τρεις βασικές κατευθύνσεις ως προς το περιεχόμενό της: την αυτοαναφορική εκθείαση της ίδιας της τεχνολογίας, την επιστροφή σε παραδοσιακές, μυθικές αφηγήσεις για τον κόσμο, και την προπαγάνδα, ηθικοψυχολογική ή βιολογιστική, υπέρ της αφαιρετικής εξατομίκευσης των κοινωνικών ζητημάτων. Παντού παίζεται το *Matrix* σε πολλές παραλλαγές.

5.

Το αυθεντικό δεν είναι μεταφυσική κατηγορία όσο μπορεί ακόμη να κατοικεί στην αναζήτηση της άμεσης κοινωνικής σχέσης. Πώς καλλιεργείται το ελάχιστο υπόλοιπο του κοινωνικού νοήματος; Πώς συγκροτείται μια πραγματική περιγραφή; Όταν θα έχουμε πολυτελή λευκώματα από τον πόλεμο που συνεχίζεται στο Ιράκ με πολλές εκατοντάδες νεκρούς καθημερινά, θα είναι ακόμη πιο αργά για τέτοια ερωτήματα.

ΛΙΑ ΓΥΙΟΚΑ

Από τις *εκδόσεις των ξένων* κυκλοφορούν:

CRITICAL ART ENSEMBLE
Η μηχανή της σάρκας

ANDRÉA DORIA
Η εξαιρετική περίπτωση μιας συνηθισμένης ιστορίας

(και σε ηλεκτρονική μορφή στον δικτυακό τόπο www.disobey.net/hotel)